

الدكتور

عزالدين إسماعيل

ذكرى وتكريم

كتاب تذكاري بأقلام نخبة من زملائه وأصدقائه

إعداد

الأمانة العامة للمؤسسة



الدكتور عز الدين إسماعيل

ذكرى وتكريم

كتاب تذكاري بأقلام نخبة من زملائه وأصدقائه

إعداد

الأمانة العامة للمؤسسة

الكويت

2008

الإشراف والمراجعة

عبدالعزيز محمد جمعة

جمع المادة: **عدنان فرزات**

التدقيق: **إبراهيم الأسود**

محمود البجالي

الصف والتنفيذ

قسم الكمبيوتر في الأمانة العامة للمؤسسة

تصميم الغلاف

محمد عبدالوهاب

ردمك: ISBN : 978 - 99906 -72 - 65 - 5

رقم الإيداع : Depository Number: 277/2008

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

هاتف: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

E-mail : kw@albabtainprize.org

التصدير

جمع عزالدين إسماعيل بين حصافة الناقد وإبداع الشاعر وتجديد المترجم، ودقة وموسوعية رجال الثقافة وصانعيها، ولم يكن تقليدياً في كل مجالات الإبداع التي تعامل معها بمنتهى الكفاءة والجدارة والوعي، فضلاً عن مناقبه الشخصية التي ميزته طوال مسيرة حياته العملية والعلمية، بل وعلى مساحة عمره كلها. وقد كان رحيله خسارة كبرى للأوساط العلمية بعامة، ولمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بخاصة، وعلى أكثر من صعيد، فهو الأخ والصديق والزميل الذي شغل باقتدار عضوية مجلس الأمناء في المؤسسة لسنوات طويلة، وشغل قبل ذلك عضوية الهيئة الاستشارية لمعجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، وأرسى خلال حياته العملية والعلمية منهجًا يعتدّ به في العمل الثقافي المؤسساتي، وكانت آراؤه ومساهماته وجهوده موضع خلاف أحيانًا ولكنها دائمًا موضع تقدير لدى كل منصف. خرج بالعديد من الدراسات النقدية الجمالية والنفسية، بروح جديدة وملأ فراغًا كبيرًا في المكتبة العربية من خلال مؤلفاته المتنوعة.

فعلى الصعيد المهني ترك الراحل عزالدين إسماعيل بصماته على كل ما شغله من مناصب في المؤسسات العلمية والثقافية والأكاديمية، أما على الصعيد الإبداعي فقد أطلق عنان قلمه ليجوب مختلف دروب الأدب، فكان أيضًا الشاعر المتميز والكاتب الحاذق الذي تخرجت عليه واستفادت من علمه وتجربته أجيال متلاحقة، وكان المؤسس الذي له الفضل في إصدار مجلات أدبية أخذت مداها الأدبي الواسع وأحدثت تأثيرها الواضح وسدّت ثغرة في عالم المجلات النقدية العربية المتخصصة، ومثال ذلك مجلة «فصول» التي أصدرها عام ١٩٨٠ مع الشاعر صلاح عبدالصبور وكذلك مجلة «القاهرة» ومجلة «فنون».

إن ما نقدمه لروح عزالدين إسماعيل في هذا الكتاب ما هو إلا واجب التقدير والاحترام لأديب وناقد، ترك من الآثار ما يخلده، واستطاع أن يبث في النقد نبض الحياة، بعد أن تقولب وكاد يأفل بغياب معظم رواده الأوائل.

ولا يفوتني هنا أن أقدم بالغ الشكر لكل الإخوة من زملاء وتلامذة الأستاذ الراحل الذين تفضلوا بكتابة شهاداتهم ودراساتهم عنه وعن آثاره، خصيصًا للمؤسسة، أو للمجلات الأدبية التي أصدرت ملفات خاصة عن الراحل مثل مجلات «الثقافة الجديدة» و«ضاد» و«إبداع» في القاهرة ومجلة «أفكار» الأردنية وغيرها، مما يدلل على قدر كبير من التقدير للرواد، وشكري لكل من بذل جهدًا في إعداد هذا الكتاب، ورحم الله الدكتور عزالدين إسماعيل في الخالدين.

والحمد لله من قبل ومن بعد.

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في 27 من شعبان 1429هـ

الموافق 27 من أغسطس 2008م

****

السيرة الذاتية والعلمية

أ. د. عزالدين إسماعيل

- ولد عزالدين إسماعيل في ٢٩ يناير ١٩٢٩م بالقاهرة.
- حصل على ليسانس في اللغة العربية من جامعة فؤاد الأول (القاهرة) وتخرج فيها عام ١٩٥١.
- ماجستير ودكتوراه في الأدب العربي من جامعة عين شمس.
- تدرج من وظيفة معيد في قسم اللغة العربية وآدابها حتى عُيّن أستاذًا بكلية الآداب جامعة عين شمس.
- تدرج في وظائف هيئة التدريس حتى شغل منصب عميد الكلية في الجامعة ذاتها ١٩٨٠ - ١٩٨٢.
- مدير المركز الثقافي العربي في مدينة بون بألمانيا ١٩٦٤ - ١٩٦٥.
- شغل عدداً من المناصب الثقافية الرفيعة منها: رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ - ١٩٨٥.
- الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٤.
- رئيس أكاديمية الفنون ١٩٨٥ - ١٩٨٩.
- مقرر لجنة الدراسات الأدبية اللغوية.
- عضو المجلس الأعلى للثقافة.
- عضو المجالس القومية المتخصصة.
- عمل أستاذاً ف يعدد من الجامعات العربية في لبنان والسودان والمغرب والمملكة العربية السعودية والكويت وغيرها.
- كان عضواً في هيئات التحكيم لعدد من الجوائز الأدبية العربية ومنها جائزتا: سلطان العويس وعبدالعزيز سعود الباطين.
- عضو الهيئة الاستشارية لمعجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين عام ١٩٩٧.
- عضو مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري منذ عام ١٩٩٨ وحتى وفاته .

له العديد من المؤلفات منها:

- الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة/ تأليف.
- قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر.
- محاكمة رجل مجهول (مسرحية شعرية).
- الأدب وفنون: دراسة ونقد (تأليف).
- التراث الشعبي العربي في المعاجم.
- التفسير النفسي للأدب (تأليف).
- الروائع من الأدب العربي (تأليف).
- الزبير باشا ودوره في السودان في عصر الحكم المصري (تأليف).
- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية (تأليف).
- الشعر القومي في السودان.
- الشعر المعاصر في اليمن، الرؤية والفن (تأليف).
- الشعر قيمة حضارية.
- الفن والإنسان (تأليف).
- القصص الشعبي في السودان، دراسة في فنية الخطابة ووظيفتها (تأليف).
- اللغة العربية ومدخل برنامج دراسي لطلبة الجامعة للتعليم من بعد (بالاشتراك).
- المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي (تأليف).
- أوبرا السلطان الحائر: مأخوذة عن مسرحية توفيق الحكيم (تأليف).
- حي بن يقظان وروبنسون كروزو، دراسة مقارنة (بالاشتراك مع آخرين).
- عشرون يومًا في النوبة (تأليف).
- في الشعر العباسي: الرؤية والفن (تأليف).
- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: دراسة مقارنة (تأليف).
- محاكمة رجل مجهول: مسرحية شعرية (تأليف).
- نصوص قرآنية في النفس الإنسانية (تأليف).
- كتاب البلاغة والنقد (بالاشتراك).
- البلاغة والنقد (بالاشتراك).
- البلاغة (بالاشتراك)
- مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبدالوهاب البياتي (بالاشتراك).

- راضية، عن الحكاية النوبية/ تأليف إبراهيم شعراوي، تقديم عزالدين إسماعيل.
- قصص من مصر، تأليف سهير القلماوي، ناقد: عزالدين إسماعيل.
- السفينة وبولفت، تأليف يوري كريموف، ترجمة عزالدين إسماعيل.
- رحلة إلى الهند، تأليف أ.م. فورستر، ترجمة عزالدين إسماعيل.
- مقدمة في نظرية الخطاب لديان مكونيل (ترجمة).
- نظرية التلقي لروبرت هولب (ترجمة).

ومن مشروعاته:

- أسس مجلة (فصول) ١٩٨٠م وترأس تحريرها حتى ١٩٩١م وما من باحث على مستوى الوطن العربي إلا وأفاد منها في إطار البحث الأكاديمي، واستطاع من خلالها أن ينقل النقد العربي على مستوى التنظير والتطبيق إلى آفاق الحداثة العالمية، ومن ثم فتح الطريق أمام كوكبة من النقاد الحداثيين الذين تبوَّؤا مكانة رفيعة في عالم النقد الحديث.
- أنشأ جمعية للنقد الأدبي عام ١٩٨٨ التي كانت امتدادًا للجمعية الأدبية المصرية التي تأسست عام ١٩٥٢ وكان من أبرز أعضاء الجمعية: عزالدين إسماعيل وفاروق خورشيد وصلاح عبدالصبور، وعبدالرحمن فهمي، وأحمد كمال زكي، وعبدالغفار مكاوي، وحسين نصار، وما تزال الجمعية المصرية للنقد تمارس نشاطاتها النقدية والثقافية.
- تجسد جهده العملي كذلك في إقامة مؤتمر دوري للنقد برعاية جامعة عين شمس أقيمت منه أربع دورات كان آخرها بعنوان: «البلاغة والدراسات البلاغية».
- أسس مجلة (إبداع) عام ١٩٨٣، ومجلة (عالم الكتب) عام ١٩٨٤، ومجلة (القاهرة) عام ١٩٨٥.
- أسس المعرض الدولي لكتاب الطفل بالقاهرة عام ١٩٨٤.
- أسس المعرض الدائم للكتاب في الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.

من الدراسات والمقالات:

- أعمال عن علي أحمد باكثير.
- مقدمة مسرحية «الدودة والثعبان» ١٩٦٧.
- دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، وأعاد نشرها في كتاب ١٩٧٨ - بيروت - العربي - دار الرائد.
- مقال عن: مسرح باكثير الشعري. مجلة المسرح - العددان ١٩٧٠ - دار الفكر - وأعاد نشره في كتاب مسرح باكثير الشعري - سلسلة دراسات نقدية - القاهرة

١٤٢٦هـ/٢٠٠٥.

- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: أوديب عند باكثير فصل في كتاب القاهرة - العربي - دار الفكر.
- مسرحية شهرزاد: فصل في كتاب التفسير النفسي للأدب - مكتبة غريب.

له من الدواوين والمسرحيات الشعرية:

- محاكمة رجل مجهول - مسرحية شعرية.
- أوبرا السلطان الحائر - مسرحية شعرية مأخوذة عن مسرحية توفيق الحكيم السلطان الحائر.
- ديوان دمعة للأسى - دمعة للفرح - عام ٢٠٠٠.
- أما ديوانه الأخير «هوامش في القلب»، فقد كانت مفرداته كلمات وداع بثها عزالدين إسماعيل في أجواء عالم الشعر والشعراء علّها تكون قناديل هادية للمبدعين هنا وهنا، وصدر هذا الديوان ليلة رحيله.

الأوسمة:

- حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٩٠.

الجوائز:

- جائزة الدولة التقديرية في مصر عام ١٩٨٥.
- جائزة الملك فيصل العالمية عام ٢٠٠٠.
- جائزة مبارك في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٧م.

****

القسم الأول

شهادات في
الدكتور عز الدين إسماعيل

شهادة في أخي العلامة عزالدين إسماعيل

د. جورج طربيه(*)

لعل من أكثر اللحظات السوداء تميزًا في حياتي تلك التي قرأت فيها مصادفةً عنوانًا في إحدى المجلات السياسية العربية يشي بموت أخي وزميلي الكبير في مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري العلامة الدكتور عزالدين إسماعيل. فالرجل لم يكن قط من هذه الألوف المؤلفة التي يعرفها المرء وسرعان ما تعبر وتتلاشى كزبد المحيط. لقد جمعتني به سنوات من الألفة والتعاون والعطاء في إطار المؤسسة، وكثيرًا ما تحادثنا ساعاتٍ طوالاً تمر كالهنيهات أثناء الرحلات، بل لعلّي كنت أتقصد التقرب إليه إرواءً لعطشٍ روحي شديد، قديم عميق لديّ إلى الحق والخير والجمال، لا ترويه إلا الشخصيات والأحداث والمنجزات والمكتشفات الاستثنائية، تمهيدًا للقاة وجه خالقي السرمدي، حيث يهدأ القلب القلق بعد طول اشتياق، ويسكن العقل السؤول بعد اضطراب وتروّى فيّ الروح العطاش.

عرفت الراحل ناقدًا كبيرًا وتبينت عن كثب أن رؤياه النقدية لم تكن لتتقوقع قط في قمقم البنيوية، صحيح أن هذه مفتاح ودليل عمل، لكن الرؤيا «الإسماعيلية» تجاوزتها إلى الشمولية النقدية التي تستعين بالمذاهب النقدية الحديثة دون استثناء تيسيرًا لعملية الكشف لما يتطلب بحق علمًا عميقًا وثقافة شاملة ورؤيا كلية أبعد ما تكون عن ذوي التعصب والاجتزاء.

نفوره من التعصب، طبعًا وسلوكًا وتأليفًا، جعله يرقى بالمواقف السياسية الأكثر حدّة ودقة إلى مستوى الثقافة الحقة التي تعترف بالآخر، وتحترم الاختلاف، لذا رأيته يعارض بشدة المنطق الاستئثاري الإلغائي الذي يسخر العام لخدمة الخاص ويواجه بغضب العقل، وحدة العلم، وتوقد الإيمان الحنيف المعتدل المحاور الرحيم، كل مظاهر الخداع الديني

(*) أكاديمي وناقد وشاعر لبناني له ثماني مجموعات شعرية. عضو مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

والسياسي، في مصر بخاصة، والعالم بعامة، من دون أن ينزلق به اللسان إلى مهاوٍ غير محسوبة، أو قاعٍ غير أدبي. فشكّل بذلك، برأيي مدرسة في صناعة السلام الأدبي، لعله بسببها استحق جائزة الملك فيصل العالمية وتقدير مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الاستثنائي باعتباره أحد أصدقائها الأوفياء، وركنًا أساسيّاً من أركان مجلس أمنائها الريادي، عربيّاً وعالميّاً، على امتداد سنوات.

فإلى روحه الطاهرة في عليائها أرفع قصيدتي هذه، تحية وفاءٍ وعرفان.

مارد النيل

(في رثاء الصديق العلامة عزالدين إسماعيل)

حـــــاذر الإنحناءَ أخـــــشى على الزُّهـ
ـرة تـهـــــــوي مـن وطـأة الإرتـطـامِ
يا أخَ الشـــمسِ والنجـــومِ حـــواليـ
ـكَ ومـــوج الجـــمـوع والأعـــلام
أيـهـــــا الـراحلُ الـعـــزيـزُ، رويدًا
كـــيف تمضي من دون أيِّ ســـلام
مـــاردَ النيلِ كـــيف أقلعت فـــجـــرًا
خلســـةً ســـرتَ تحت جنح الظلام
خـــالعًـــا وسط هدأة الليل نعليـ
ـكَ لئـــلا تـثـــيـــرَ أيَّ اهتـــمـــام
ورفـــعـــتَ المرســـاةَ دون حِـــداءٍ
أو نداءٍ على الرفـــاق النِّـيـــام
يا أبا الـعـــزِّ كـــيف يكتـــملُ الـعـــقـ
ـدُ بنـؤياكَ يا أمـــيـــرَ الكلام

أنت والنيلُ توأمان، فنيلُ الـ
حبرِ روحٌ تحيي النفوسَ الظوامي

تلك أهرامُهمْ، حجارةُ قفرٍ
زِدْتَها رابعًا بدُرِّ الكلام

همْ بَنَوْها جحافلاً من عبيدٍ
وسياطًا محفورةً في العظام

شيَّدوها هياكلاً وحصونًا
وأنينًا على المدى المترامي

ورفعتَ البناء حرفًا فحرفًا
بضِخام الطروس والأقلام

فتوارتْ أهرامُهمْ وهْيَ بُكْمٌ
خاشعات لناطق الأهرام

ماردَ النيل عاريًا غبت في التُّرْ
بِ وراءَ الإشراق والإظلام

من خلال الغبار، أثقلَ جفنيْـ
ـكَ أنِرْنا بما ترى، في الركام

من أقاصيك كيف تبدو دُنانا
أم تراها تضيعُ وسطَ الزحام

هل صَدَقْتَ الفرعونَ، جارك في القفـ
ـر وساءلتَ عن ملوكٍ عِظام

ما بأيدي الرجال وهْيَ تجوز الـ
ـموتَ نحوًا للعالم المتسامي؟

أم تراها تخلِّف التّربَ للتّر
بِ، وتمضي خفيفةَ الأقدام

مثلما خفَّفَ المسافرُ جِقْويْ

ـهِ وأرخَى عنانَهُ في سلام

يا أبا العزِّ، يا أخَ النيل نُعْمَى

وسلامًا من كلِّ أهلِ السَّلام

أنت تمضي، ونحن حولك سربٌ

من قطا الغُرب بالعيون الدَّوامي

دربُنا واحدٌ وبيضُ خُطانا

ظلَّلْتنا بيارقُ الإسلام

لو تَفرَّسْتَ في الجموع تراني

شارتي حربتي وإكليلُ هامي

نَمْ على جانحِ المنونِ بعيدًا

عن غبار الأيّام والأقوام

عِمْ صباحًا، فأنت في الخلد حيٌّ

خالدٌ في جنائن الإنعام

فانْأَ عنّا، دعِ الأعِنَّةَ تجري

في مجاريها في دُنا الأنعام

أنت حيٌّ وكوكبُ الموت يجري

سابحًا في الفضاء قبرَ رُخام

ها تلوَّيْنا في القفار عِطاشًا

فأعِنّا بقطرةٍ من غمام

أو فَفجِّرْ بإصبع الضوء نبعًا

زمزمًا دافقًا مدى الأيام

يا أبا العزِّ إنَّ جرحي بليغٌ

وبليغُ الجراحِ خيرُ كلام

يا رفيقَ الأسفار، كم مَسَحَتْ كفْـ

ـفاكَ عينيَّ، في جنون الظلام

كم أسرَّيْتَ للصديق بأمرٍ

وتقاسَمْتُما كؤوس الزؤام

جئتُ أبكيك، أمَّتي اليومَ ثكلى

وعلى الباب شارةٌ للحمام

مذْ نعاكَ النعيُّ، قومي نحيبٌ

ونخيلي مناحةٌ وخيامي

نَمْ بحضنِ الإله، كم كنتَ طيبًا

في دُنانا وكوكبًا في الظلام

قد أتيْناكَ، وردةَ الحبِّ نُهديـ

ـكَ وآهًا مرارةَ الأيام

وأنا الأرزُ فوق صدري حزينٌ

يا وسامًا بكاهُ كلُّ وسام

فلعلياكَ من رُبا الأرز مرٌّ

ولبانٌ على جناح اليمام

وسلام المسيح حُمِّلتُ شعرًا

وعلى القبر، جئتُ ألقي سلامي

****

رحيل الحداثي المتوزان

د. حسن بن فهد الهويمل(*)

عرفت الفقيد في وقتٍ مبكر، فشدتني إليه حصافته ورصانته، وكان قد بلغه عني من الأخبار ما جعله يتحفظ بعض التحفظ، وإن غلبت عليه المجاملة. كان ذلك في (القاهرة) منذ عقد ونيف، وتواصلت بعد ذلك اللقاءات، فكان في كل لقاء يقترب مني شيئًا قليلاً، ولكنه يعلم علم اليقين اختلاف الاهتمامات وتباين التصورات، كنت سلفيّاً من غير عنف، وكان حداثيّاً من غير صلف، فكان أن اقتربنا من بعضنا على حذر.

الشيء المثير في حياة الفقيد أنه شاعر متمكن وناقد أمكن، وقلَّ أن يجمع الأديب بين موهبتين متكافئتين، بل لقد زاد مريده الدكتور (محمد عبدالمطلب) قدرة ثالثة سماها (التكامل الثلاثي) وهي: (نظرية الأدب) و(نظرية النقد) و(الأدب) بوصفه الإبداعي. والذين لا يغالبون فيوض المشهد الأدبي، ولا يتجرعون مرارات الفوضوية، لا يعيرون القول بـ (النظرية) أي اهتمام، فطائفة من النقاد لا يمتلكون أية نظرية، وكل عملهم خلط مربك، وأخذ من كل شيء بطرف، ومثل هذا التخبيص مخلٌّ بالذهنية، ومربكٌ للمشاهد النقدية والأدبية، وكلُّ مشهدٍ لا تضبطه النظريات المحكمة يظل أهله في أمرٍ مريج.

والفقيد نزّاعٌ إلى المنهجية حفيٌّ بالنظرية متمكّنٌ من الآليّة، ولهذا أصبح من المؤسسين للنظريات، و كنت قد أعددت قبل سنوات دراسةً موسعةً عن كتابه (الأسس الجمالية في النقد العربي)، وهو كتابٌ منهجيٌّ أنجزه قبل نصف قرن، ولما يزل يحتفظ بمكانته في المشهد الأدبي، وهذا الكتاب المتميز هو الذي نال به (جائزة الملك فيصل العالمية).

(*) استاذ جامعي وناقد من المملكة العربية السعودية، له مجموعة من المؤلفات المطبوعة. عمل أستاذاً للأدب الحديث بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، رئيس المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية بالرياض.

وحديثه عن الجمال والنفس تحريرٌ لهمّه التنظيري، الذي أسهم في ترشيد الحركة النقدية التي قادها إلى جانبه (مصلوح) و(فضل) و(عصفور) و(عياد) ومن قبلهم (مندور)، واقترابي منه قبل أن أتعرف عليه، بسبب ما كان بينه وبين (العقاد) من أواصر معرفية تصدعت بعد صدور ذلك الكتاب، والأشدُّ غرابة في أمره أنه أحبَّ متناقضين: (الرافعي) و(العقاد). أحبَّ الأول لبيانه، وأحبَّ الثاني لفكره، كان (الرافعي) مشدوداً بأمراس كتان إلى الأصالة العربية، وكان (العقاد) نزّاعًا إلى المذاهب الفكرية الحديثة مع تمكُّنٍ من التراث، والفقيد انطلق من تينك القاعدتين، واتصاله المبكر بـ(العقاد) وجّهه صوب نظريتين سُمِّيتا تجاوزًا بالاتجاهات: (الاتجاه النفسي)، و(الاتجاه الجمالي)، وقد ألَّف عنهما ما يعد تأسيسًا معرفياً.

ودراستي لكتابه (الأسس الجمالية في النقد العربي) لم تنشر بعد، لأنني أنجزتها لمؤسسة ثقافية، وبها اكتشفت إمكانياته المبكرة واستشرافه المبكر، إذ ألَّف هذا الكتاب قبل حصوله على الدكتوراه في ما قبل عام (١٩٥٥م)، ومع أن دراسته العليا في الجامعات العربية، إلا أن تواصله مع الثقافة والأدب والنقد الغربي كان قوياً ومتوازنًا، والذي حداه إلى تحرير النظرية الجمالية، ما وقر في ذهنه من أن النقد الحديث يرى أن الأدب ذو بعدين: موضوعي وجمالي، وميزة الفقيد ربطه الجمال باللغة: صوتًا ومضمونًا، بحيث يراه في التكوين الأسلوبي والوصف الحسي، ولهذا كانت اللغة عنده مناط الاهتمام، ولم يكن احتفاؤه باللغة استجابة للمناهج الحديثة، بل كان ذا رؤية واعية، سبقت اندفاعات الرجال الجُوفِ والذواقين.

ولأن الفقيد متحمسٌ للتأصيل الجمالي في النقد العربي، فقد بدأه من تخومه من (العصر الجاهلي) متقصيًا المهاد التاريخي، ولكون الجمالية لا تتحقق بالعفوية فقد استدعى (نظرية الصنعة)، وعرض لتداول النقاد الأوائل، وتأكيدهم على مصطلح الصنعة، وحاول أن يحدد المفهوم المشروع الذي شكّك فيه بعض النقاد المعاصرين، إذ يأنفون من القول بـ (صناعة الشعر) و(صناعة الكتابة)، مع أن الذين تداولوها من أساطين النقد العربي كـ (العسكريِّ) و(القرطاجنّي) و(قدامة) وأضرابهم يدركون المفهوم الفني للصناعة، ولا يقصدون التَّعمُّل الواعي، ولِـ (شوقي ضيف) رؤية مفصلة في هذا المجال. وفهم

المصطلح لا يثير مثل هذا التساؤل، ونظرًا لإيمانه بإمكانية الجمع بين الجمالية والنفعية، فقد حاول تطبيق ذلك في كتابه (نصوص قرآنية في النفس الإنسانية).

و(عزالدين) الذي اتكأ على المشروع النقدي العربي، واستثمره أحسن استثمار، نقَّب عن الأسس الجمالية فيه، وحاول استقصاءها، كالأساس النفعيِّ والأخلاقيِّ والتاريخيِّ والاجتماعيِّ والنفسيِّ، وهو حين غاص في أعماق المنجز العربي تصور أنه حلَّ الإشكالية، وكأني به يردُّ على (ولسن)، وهو يتحدث عن مفهوم المكان والزمان للغة. ولكنه – في ما أرى – ما زاد الموضوع إلا تعقيداً، وستظل الإشكالية الجمالية قائمة في الأناسيِّ واللغة، ولن يتبين احتباسَها إلا من قرأ ما كتب عن إشكاليات الفلسفة، ومفهوم الجمال كمفهوم الحبِّ والسعادة، معهودٌ ذهنيٌّ، يتصوره الإنسان ولا يحدُّهُ بوصف.

ومع أن (عزالدين) بذل أقصى ما يقدر عليه من أجل تحرير النظرية الجمالية، وعوَّل على الفلسفة الغربية الحديثة، إلا أنه لم يستطع حسم الإشكالية، وستظل بانتظار مزيدٍ من الدراسات العلمية، والدراسات الغربية عن النظرية مغرقة في الفلسفة.

قلت إن تواصلي مع الفقيد تكرر في مواقع كثيرة، كان من أهمها في الندوة التي نفذها (نادي جدة الأدبي) تحت عنوان (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) عام ١٤٠٩هـ، وحضرها أساطين الحداثة والنقد الحديث، من أمثال (تمام حسان) و(جابر عصفور) و(سعد مصلوح) و(شكري عياد) و(صلاح فضل) و(عبدالملك مرتاض) و(علي البطل) و(كمال أبو ديب) و(لطفي عبدالبديع) و(محمد برادة) و(مصطفى ناصف) الذي حصل هذا العام (٢٠٠٧) على (جائزة الملك فيصل العالمية) و(محمد الطرابلسي)، فيما حضرها من الجانب السعودي (عبدالله الغذامي) و(سعيد السريحي) و(عبدالله المعطاني) و(محمد مريس الحارثي) و(محمد الهدلق) والمشاركون المحليون اقتسموا الموقف من الحداثة، فكان للأولين اندفاعهما العنيف، وكان للثلاثة الآخرين توازنهم، وما أنا منها في شيء وإن رتعت في أفيائها، وجاءت ورقتي تحت عنوان: (ملامح الموروث في الظواهر النقدية المعاصرة).

وحين ألقيتها كان (عزالدين) أول المعلقين، بحيث فتح شهية الحداثيين للإيغال في

النقد والتقليل من شأن الورقة وصاحبها، وقد سايرهم البعض وتردد آخرون، ولم أزد في الرد على تساؤلٍ واحد، وهو أنني ألتمس الموروث في الظواهر، ولستُ معنيّاً في ما سوى ذلك، وليس هذا مقام الحديث عمّا دار في الندوة من خلافاتٍ حادة.

لقد جاء تعليق (عزالدين) متمحورًا حول مشكلتين: إحداهما عامة، تتعلق بكل الأوراق المقدمة، والتي لم تقع منه موقع القبول، فأصحاب الأوراق يبدأون الأشياء من بدايتها، ولا ينطلقون من حيث انتهى سلفهم. والأخرى خاصة بورقتي وخلاصتها: أن الورقة تمثل طموحًا أكثر مما يتصوره، لامتلائها بالأحكام التي يشيب لها الرأس - على حدِّ قوله - ومن ثم فهو عاجزٌ عن هضم هذه المجموعة من الأحكام، ومن المستبعد تسليمه لواحدٍ من تلك الأحكام.

وعلى الرغم من هذا التحامل فإن الناقد (عزالدين إسماعيل) يظلُّ علمًا من أعلام النقد الحديث بمؤلفاته ومقالاته وبحوثه وإسهاماته المتعددة. ولو لم يكن له من الجهد إلا مجلة (فصول) لكفته فخرًا في كافة الأوساط الأدبية، لقد كانت نافذةً يطلُّ منها النقاد على كافة المشاهد الغربية، ويكاد يكون كلُّ بحثٍ فيها بمثابة كتاب، ويكفيها مكانةً أن يكون من بين مستشاريها (زكي نجيب محمود) و(القلماوي) و(ضيف) و(القط) و(سويف).

كان (عزالدين إسماعيل) حفيّاً بالجديد، ولكنه لم يكن مندفعًا ولا مستهلكًا لأيِّ تيارٍ غربيّ، بل حاول التأكيد على مكانة الثقافة العربية والأدب العربي، والتزم الوسطية في شأنه كله، لقد أكد دارسون لأدبه أنه يتمتع بصفتين (الوضوح) و(العمق)، يتمثل الوضوح عنده بالدقة والتنظيم، فيما يتجلى العمق في الاستغراق والاستيعاب والتفصيل.

وكتابه عن الجمال يعد مرتكز فكره، وكان تأليفه من أسباب انقطاعه عن (العقاد)، فـ (العقاد) يرى أن الجمال هو الحرية، وإذ لم يشر (عزالدين إسماعيل) إلى هذه الفلسفة، فقد غضب العقاد على تجاهله في تلك الدراسة، وهذا دليلٌ على أنه لم يكن صدًى لأحد، وإن سايرهم في الاهتمام.

والحديث عن (عزالدين) يمتدُّ إلى جوانب مهمّةٍ في مسيرته الأدبية، لقد كتب عن آداب الأمة العربية، وبخاصةٍ في (السودان) و(اليمن)، ومع إغراقه في الحداثة إلا أن إلمامه

بالتراث ينمُّ عن تأصيلٍ مبكر، إذ كتب عن الشعر العباسي والمصادر الأدبية واللغوية، ولم تكن مجلة (فصول) حفيةً بالتراث بقدر احتفائها بالمعاصرة، وإنما هي مائلةٌ للنقد الحداثيِّ والألسنيَّات، والمذاهب الحديثة، كلَّ الميل. وفي مسيرته العملية حصل على أربع جوائز عربية، لعل من أهمها (جائزة الملك فيصل)، إضافةً إلى ثلاثة جوائز من (العراق) و(الكويت) و(مصر).

وإذ ملأ المشاهد في حياته، فإنه سيشغلها بعد وفاته، لقد ألف أكثر من عشرين كتابًا عن الأدب وفنونه، والأسس الجمالية، والتفسير النفسي للأدب، وهي مؤلفات يؤصِّل فيها لنظرياتٍ ومناهج، أو يطبق من خلالها لنظرياتٍ ومناهج، ولم تكن إسهاماته المتعددة المواقع، مجرد اجترارٍ أو ترديد، وميزته التي مكنت له تمكنه من وعي التراث والمعاصرة، وغياب الوعي عند طائفةٍ من النقاد، فوَّت على المشهد التأسيس المعرفي الذي يفقد شطرًا من المشهد الأدبي المحلي على الأقل.

ما يؤخذ عليه – وما يؤخذ عليه قليل – أن سلطان الشعر قد طغى على دراساته، إذ لم أعهد له دراسات متعلقة بالسرديات التي شغلت زوجته.

وعلى الرغم من كلِّ ما سلف، فإن فَقْدَ مثلهِ يعدُّ خسارةً أدبية، ولا سيَّما في زمنٍ استفحل فيه الادعاء، وفُقدت المصداقية، وقلَّ فيه المفكرون، وكثر الكتاب المنشئون، نسأل الله له المغفرة، وللمشهد الخلف الصالح.

عن «صحيفة الجزيرة»

السعودية

****

عزالدين إسماعيل

(شهادة)

د. عبدالسلام الشاذلي(*)

أ – كانت نبراته الصوتية التي استمعنا إليها لأول مرة في إحدى الندوات الأدبية بالجمعية الأدبية المصرية، في مطالع الستينيات، تذكرنا بالإيقاع الصوتي العميق لنبرات طه حسين الذي كنا نستمع إليه في المذياع أولاً وفي أخريات محاضراته بالدراسات العليا بجامعة القاهرة لاحقًا.

وأخذت أبحث عن بعض مؤلفاته، فقرأنا له أول ما قرأنا كتابه ذا المسح الموسوعي للنظريات الأدبية والنقدية حول فنون الأدب المختلفة، وهو كتاب «الأدب وفنونه» (١٩٥٥)، وأعجبنا كثيرًا بقدرته الفائقة على عرض القضايا الأدبية والموازنة بينها وجهوده التفسيرية المختلفة لها، بنوع من الحياد الموضوعي المرن حينًا، ومن الحسم الدقيق لها في أحايين كثيرة، ولعل في حسمه للفروق الدقيقة بين معنى الصورة الأدبية في كل من الشعر القديم والشعر الحديث والمعاصر كانت من أهم ملامح المواقف النقدية المبكرة له.

ولقد قرأت سطور كتابه الأول هذا في ضوء حضور ذاتي في مخيلتي لصورة مؤلفه الذي اتسم ببسطة في الجسد وعمق في نبرات الصوت، وملامح جبهة تحمل نظرات حانية تشع من عين أليفة بالبشر والأشياء، لتمنح الثقة لمن حوله.

حاولت المواظبة على الحضور للأمسيات الثقافية للجمعية الأدبية المصرية، وكان مقرها بشارع (قولة) بحي عابدين قريبًا من شارع (خيرت) بحي السيدة زينب. الأمر الذي جعلني أول القادمين إليها في مساء كل ثلاثاء.

(*) كاتب وناقد أدبي، أستاذ أكاديمي في مجال النقد والأدب الحديث، له أكثر من (١٠) مؤلفات مطبوعة في الأعمال النقدية، عمل في عدد من الجامعات العربية في الكويت والعراق واليمن.

والأمر الذي دفع المرحوم الكاتب الكبير فاروق خورشيد، الذي كان منكبًا في الصياغة النهائية لسيرة سيف بن ذي يزن صياغة روائية معاصرة، يخشى أن أكون مبعوثًا من جهة ما، ولولا تأكيد أستاذنا شكري عياد لهويتنا كطلاب بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة، لفاروق خورشيد ولعزالدين إسماعيل ما تواصلنا أدبيًا مع الحياة الفكرية والثقافية التي كانت الجمعية الأدبية المصرية حريصة على تأكيد منحى التأصيل للثقافة العربية في ضوء التيارات الأدبية العالمية، وكانت صفة «المصرية» توحي بشيء ما من الربط بين الأدب وبين الوطن وهو اتجاه كان يؤكد عليه شيخ الأمناء: أمين الخولي في درسه البلاغي لطلابه بالجامعة.

كما كان تأكيد فاروق خورشيد على مسعاه في تأصيل فن الرواية في جذور الثقافة العربية، يمنحنا الأمل بأننا نسير في الطريق الصحيح في عملية التوفيق بين الوجدان الفكري - الأدبي والحس الوطني في آن معًا.

وفي ضوء هذا الإدراك الخفي، ذهبنا نقرأ الإنتاج الأدبي لأعضاء هذه الجمعية وفي مقدمتهم بالطبع شكري عياد، وعزالدين إسماعيل، وأحمد كمال زكي وفاروق خورشيد، وكل النتاج الشعري والنقدي لصلاح عبدالصبور، والذي أهداني عزالدين إسماعيل بعض مؤلفاته من مطبوعات الجمعية وهو كتابه «ماذا يبقى منهم للتاريخ؟» وهو دراسة عن جيل الرواد من أدبائنا الكبار: العقاد - المازني - طه حسين.. الخ، وكان لهذا الكتاب أكبر الأثر في التمهيد لدراستي عن مناهج دراسة الأدب في دراستي للماجستير في مطلع السبعينيات.

ب - حاولت أن أفهم رسالة الدكتوراه لعزالدين إسماعيل «الأسس الجمالية في النقد الأدبي» (١٩٥٥) في ضوء محاولات التأسيس العلمي لثقافة أدبية تنزع إلى التأصيل وتأكيد الهوية القومية، في مجال معرفي غاية في الخصوصية وهو مجال النقد الأدبي العربي القديم.

كان كتابه الأول «الأدب وفنونه» أكثر بساطة وأشد سلاسة للقارئ الناشئ، وكان مؤلفه يمضي مع قارئه، وكأنه يصاحبه في رحلة بزورق صغير وسط بحيرات هادئة الموج،

أما كتابه الثاني «الأسس الجمالية»، والذي ظهر في العام نفسه (١٩٥٥)، فكان يبدو لنا كأنه سفينة حربية مدرعة عبأها صاحبها بكل الذخائر المعرفية - الجمالية لخوض معركة كبرى، ليصل إلى هدف استراتيجي، وهو كسب الأرض وتهيئتها لنوع جديد من الأدب والنقد معًا، ومن هنا كانت المساحات الشاسعة في عرض النظريات الجمالية من أفلاطون وأرسطو حتى كانط وهيجل (Hegel) ومن بعدهما من أصحاب النظريات الجمالية الكنطية، أو الهيجلية الجديدتين عند كل من المفكر الجمالي الإيطالي كروتشه، أو المفكرين الجماليين الإنجليزيين: «بوزنكيه ((Bosanquet (B)) أو هوربرت ريد ((Raed (H))» وغيرهما من النقاد الأمريكيين الجدد كرنيه وللك ((Wellek (R)) واستوفر ((Sotouffer (R)) وأمثالهما، كانت كل تلك العروض من أجل أن يكسب عزالدين - على حد تصريحه لنا في مناسبات شتى - قارئًا صبورًا يصل إلى مغزى كتابه في فصوله الأخيرة التي يفرق فيها بين أعمدة الشعر السبعة في النقد العربي القديم كما رصدها المرزوقي في مقدمته الشهيرة لشرحه لحماسة أبي تمام، وبين أعمدة الشعر المعاصرة السبعة أيضًا التي رصدها الناقد الأمريكي المعاصر «استوفر» والتي كان صلاح عبدالصبور يحاول تجسيدها الفني في شعره الجديد بناء على فهم عزالدين للفروق بين كل من شعر المعنى وشعر التجربة في ضوء منجزات الشعر الأوروبي المعاصر عند كل من الشاعر الألماني ريلكه والشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت. ولم نفهم هدف عزالدين من كتابه «الأسس الجمالية» إلا بعد قراءات عدة له وتحت إرشاده الخاص وتوجيهه لنا عندما التقينا به شخصياً، وذلك عندما توجهنا ذات يوم إلى منزله بحي الزمالك في صيف عام ١٩٧٢، لأقدم له نسخة من أطروحتي للماجستير عن «الأسس النظرية في مناهج تاريخ الأدب العربي» واستقبلني بحفاوة بالغة، وكأن ذاكرته قد استرجعت شخصي منذ عقد من الزمان بالجمعية الأدبية المصرية، والذي لم يكن بعيدًا عن الاهتمام العميق بالمنهجية الأدبية.

وكنت قد استوعبت جهود عزالدين في مشروعه النقدي الذي عبر عنه في كل من كتابيه الرائدين: أ - التفسير النفسي للأدب - ب - الشعر العربي المعاصر وقضاياه الفنية والمعنوية وغيرهما من أعماله النقدية الرائدة، التي تكوّن بها وعليها أبناء جيلي من كتاب مصر ونقادها.

جـ - ألفت أذني السماع لنبرات عزالدين ذات الرنين الذي يذكرني بنبرات طه حسين وطريقة إلقائه المتميزة، وذلك عندما بدأ يثني على منهج دراستي للماجستير والجهد المبذول فيها وبمشاركة الناقدين الكبيرين: عبدالعزيز الأهواني وعبدالمحسن طه بدر، وظل زملائي وأفراد أسرتي يحفظون حتى يومنا هذا بعض عباراته الآسرة حول منحى البحث وطبيعة الباحث الذي - على حد وصفه - لا يكتفي (بجذر الأشياء بل يبحث عن جذر الجذر)، وعدّلهما في صياغة أخرى واضعًا لفظ «الأس» بدلاً من «الجذر»، وهما مصطلحان رياضيان، لم أعرف سر تمسكه بهما، إلا عندما أضاء لنا نجله العزيز: خالد عزالدين في ذكرى الأربعين لرحيل والده، مدى ما كان يتمتع به عزالدين إسماعيل من حب للمنهج الرياضي وعشقه للرياضيات عمومًا، الأمر الذي كان يجعله يتأمل البناء الموسيقي للشعر المعاصر كحب غريزي، كان ينسجم وميله الفطري للرياضيات.

كما شرفني عزالدين إسماعيل مرة أخرى عندما أسهم في مناقشة أطروحتي للدكتوراه: شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة بمصر (١٨٨٢ - ١٩٥٢) وذلك في نهاية عام (١٩٧٧) بمشاركة أستاذتنا الجليلة سهير القلماوي وطه بدر وكانت سعادته بموضوع الدراسة ومنهجها، والجهد المبذول فيها موضع سعادة العمر، ولاسيما عندما ذهبت إليه في اليوم التالي لمناقشتها لمقابلته بمكتبه بكلية الآداب جامعة عين شمس، وكان يعمل وكيلاً للكلية وقتئذٍ - في ما أظن - وقابلني بترحاب جمٍّ ومودة غامرة، وهو يبتسم ابتسامته الصافية الصادقة دائمًا، وأجلسني بالقرب منه بعد أن وقّع على التقرير الذي يرفعه أعضاء اللجان المناقشة لإدارة الكلية، وهمس في أذني:

- سأنصحك نصيحةً أرجو أن تعمل بها.

- تفضل.

- جرِّب كتابة الرواية، إنني أحس بإمكانية أن تكون كاتبًا روائيّاً في يوم ما.

وكانت هي نفسها نصيحة كل من أستاذتي سهير القلماوي وشكري عياد، وما زلت أحتفظ بملاحظاتهما على بعض أعمالي الإبداعية الأولى مكتوبة في كراسات للقصص والمسرحيات التي كانت من إبداعات سني الدراسة الجامعية الأولى.

لكن مع مرور الزمن، كانت هناك حكايات أخرى حول الواقع العربي المرير، وخاصة في مدرجات التعليم الجامعي في وطننا العربي عمومًا تسرد صراعات أخرى من نوع مختلف حول قصة الأجيال في الواقع لا في الخيال الأدبي، وستظل صورة عزالدين إسماعيل صورة محورية في مجمل خطوات ومحاور هذه القصة التي يمكن أن أطلق عليها اليوم القصة أو الرواية التربوية لجيل ما بعد نكسة عام ١٩٦٧ وهو الجيل الذي حاول أن يتجاوز آثارها بالأفعال لا مجرد الأقوال.

د - كان عزالدين إسماعيل مهتمًا بالآداب العربية المعاصرة في بعض أقطارنا العربية فكتب عن الشعر العربي المعاصر في كل من السودان واليمن. وشاء القدر أن أعمل فترة طويلة من حياتي العلمية بجامعة صنعاء وغيرها من الجامعات اليمنية الأخرى، وكان عزالدين إسماعيل أستاذًا وزميلاً وصديقًا حميمًا للشاعر اليمني الكبير عبدالعزيز المقالح، وشهدت في مناسبات عدة وفي مناقشات عديدة، معنى الأستاذية والصداقة في شخص عزالدين إسماعيل، الذي لا يرغب أن ينفضَّ مجلسه دون أن يكون مفيدًا علميّاً لمن حوله، وقد شرفني مرات بزيارته لي بمنزلي بصنعاء، وكان وقتها يعيش بعيدًا عن زوجته الفاضلة - أستاذتنا - نبيلة إبراهيم وجلس في الشرفة متطلعًا ومتأملاً لجبال اليمن الشاهقة، وأخذ يهيم في الخيال البعيد، فبادرته بالسؤال: فيم تفكر الآن:

- الدكتورة نبيلة في السعودية ولابد من الاطمئنان عليها هاتفيّاً الآن.

- ضحكت، فتبسم بسمته الدافئة وأخذ يشعل سيجارته، ثم قال هيّا بنا لقد حان الآن ميعاد المقيل(*) عند الدكتور عبدالعزيز.. وكانت له فيه جولات وصولات حول معنى جماليات السؤال والجواب، ودوافعه لكتابة كتابه الفريد حول: نصوص قرآنية في النفس البشرية، وكيف دفع إلى كتابته دفعًا عندما تحداه ذات يوم أحد الباحثين في جامعة بيروت العربية، بأنه من أهل الحداثة الأوروبية وأنه لا يقدر على تناول مثل هذه الموضوعات، فكان كتابه الرائع والممتع، وكانت ثمة قضية أخرى تؤرقني، بسبب استغلال بعض ذوي

(*) وقت قضاء القيلولة في المجتمع اليمني، وهو بمثابة تجمع للمناقشة والمسامرة العامة من بقايا التقاليد العشائرية المتوارثة، وفيه تحل كثيرًا من القضايا الاجتماعية والثقافية.

النزاعات القومية الضيقة لمعنى الإقليمية في دراسة الأدب كما كان ينادي بها أمين الخولي، وهو أمر كان يزعج بعض إخواننا العرب هنا أو هناك، وشرح عزالدين منهج الأدب المحلي في درس أمين الخولي عن «الأدب المصري» بأنه دعوة إلى تعميق الدرس الأدبي في بيئاته المختلفة التي لا تفصل بين عناصر الوحدة وعناصر التنوع في تاريخ الأدب العربي عبر العصور، وقدم عزالدين هنا درسًا منهجيّاً رائعًا. كما كانت لمناقشته بعض الأطروحات الجامعية هنا وهناك الكثير من الدروس المستفادة، ومنها ما شهدناه في مناقشته لرسالة علمية بجامعة صنعاء حول خصائص شعر المتنبي، عندما نصح صاحبها بإمكانية دراسة شعر المتنبي في ضوء نظرية كونية – وجودية تستمد عناصرها – دون أن يصرح – من نظرية هيدجر عن الشعر والإفصاح عن الوجود.

وفي حفل الغداء الذي أقيم تكريمًا له كان ثمة حديث نقدي عن هيدجر وهيلدرلن **(Holderlin)** وماهية الشعر.

وقد أقام له المركز الثقافي المصري بصنعاء حفل تكريم، شهده الشاعر السوري الكبير سليمان العيسى، الذي كان يتأمل بعض أوراق زهور حديقة المركز فداعبته مرددًا بعضًا من شعر الشاعر العربي القديم:

تمتّعْ من شَميمِ عَرارِ نجدٍ

فما بعد العشيّةِ من عَرارِ

وحذفت الذاكرة لفظة «شميم» فأسعفنا بها عزالدين بسرعة فائقة، على الرغم من أن نظره كان متجهًا صوب شيء آخر، لكن أذنه الموسيقية كانت يقظة لإيقاع الشعر، هذا الشعر الذي ظل يرى أن كل الطرق تؤديه مهما طال أمد المسافات والأزمنة البشرية به.

هـ – كان حديثي إليه هاتفيّاً طقسًا سنويّاً أو نصف سنويّ، أشعر بأنني ارتكبت ذنبًا إن لم أتصل به، وكان قد كوّن الجمعية المصرية للنقد الأدبي بناء على توصية من ندوة نقدية عقدت بجامعة صنعاء في ربيع عام ١٩٨٧، وكان لي شرف حضورها، واعتبرت نفسي عضوًا بها بحكم مشاركتي في نشأتها الأولية، وهي الجمعية التي حاول عزالدين

إسماعيل الارتقاء بها من خلال عقد العديد من الندوات المحلية والعالمية حول قضايا النقد والبلاغة المقارنة، وفي آخر هذه المؤتمرات بدا عزالدين إسماعيل يشعر بالتعب والإعياء فذهبت للاطمئنان إليه في بيته وكنت خارجًا من مبنى الهيئة العامة للكتاب ومعي بعض نسخ من كتابي الجديد «تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر» وكان بيته بالزمالك قريبًا مني، فعزمت على أن يكون أول إهداء من أول نسخة أتسلمها أن تكون بين يديه، خاصة وأن دراستي تبدأ من تأملاته حول دلالة المدينة في الشعر العربي المعاصر، أخبرني حارس العمارة أن عزالدين صعد إلى سكنه وهو يتكئ على أكتاف نجله خالد عائدين من المستشفى، حاولت الصعود والالتقاء به ولكن زوجته الكريمة أستاذتنا الدكتورة/ نبيلة أخبرتني أن الأمر صعب وأنه في حالة لا تسمح باللقاء أو الحديث، فشعرت بأن الأرض تدور بي وأن ثمة أمرًا خطيرًا قد ألمَّ بأستاذنا وأخذت مني نسخة كتابي لتقدمه له.

اتصلت به في اليوم التالي، كان صوته يوحي بنبرة أخرى مختلفة، لكنه تمالك نفسه، وأخذ يخبرني بأنه تصفح الكتاب، رغم مرضه الصعب، وأنه سعيد به، وأنه سيضع عليه ملاحظاته كعادته مع كتبي، سألني عن أولادي، وكان دائم السؤال عنهم، لكن الصوت كان مختلفًا، كان صوت الوداع الأخير، كان فيضًا من محبة غامرة يملأ كونه الداخلي بعناق مع الأبدية، وكأنه نشيج البجع الأخير. تاركًا هامشًا عميقًا من الأسى في قلب كل من أحبوه حبّاً خالصًا.

****

عزالدين إسماعيل... الأستاذ المستنير

أ. عبدالعزيز محمد جمعة(*)

في شهادتي عن الأستاذ الكبير الدكتور عزالدين إسماعيل بعض الطرافة التي أملتها ظروفي الحياتية والعملية والدراسية، فقد تعاملت معه على مرحلتين بينهما واحد وعشرون عامًا، كانت المرحلة الأولى عام ١٩٧٦عندما كنت طالبًا في السنة الثالثة بجامعة بيروت العربية، وكان الدكتور عزالدين إسماعيل أستاذ مادة الأدب العباسي. وهي مرحلة لم أرَ فيها الدكتور عزالدين، إذ كنت في مرحلة الدراسة عن بعد، ولم أقابله إلاّ بعد عقدين من الزمن. وعوضًا عن تقديم امتحانات ذلك العام في بيروت كالمعتاد، طوّحت بنا ظروف معارك (تل الزعتر) لنسافر إلى القاهرة لتقديم الامتحانات، ثم ما لبثنا أن حُوِّلنا إلى الإسكندرية.

كانت المرة الأولى التي أزور فيها أرض الكنانة، وجرت وقائع الامتحانات في كلية الهندسة بشارع جمال عبدالناصر في الإسكندرية، ومنها امتحان الأدب العباسي.

كان رجوعي للدراسة بعد انقطاع قسري دام ثماني سنوات، فأكملت المرحلة الثانوية عام ١٩٧٣ بدلاً من عام ١٩٦٥، وهكذا كان رجوعًا فيه اندفاعة الحرمان. في السنة الثانية من الجامعة، التي التحقت بها عام ١٩٧٣، أجبت برأي خاص عن سؤال يتعلق بالحجاج بن يوسف ونزلت في ساحته بإنصاف، مع المرحوم الدكتور عمر فروخ، فخوفني بعض زملائي من الطلبة بعدما أخبرتهم بإجابتي، بأن الدكتور فروخ معجب بشخصية الحجاج، ولربما يؤثر هذا الإعجاب على النتيجة، ولكن الأضرار كانت قليلة وما زلت أعتدّ بما قلت

(*) المعاون الفني للأمين العام لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وأحد تلامذة المرحوم الدكتور عزالدين إسماعيل.

في الإجابة وبالدفاع عن رأيي الخاص في الحجاج، وكان المرحوم الدكتور فروخ من الأساتذة المتفتحين، فأنصفني للحقيقة ومنحني درجة (جيد جدًا).

هذا الرأي الخاص في الحجاج بن يوسف مع المرحوم الدكتور فروخ دفعني إلى إجابة خاصة عن (الروميات) مع المرحوم الدكتور عزالدين إسماعيل، لكن الإنصاف أصابني مع الدكتور عزالدين إسماعيل بشكل أكبر، إذ كان سؤاله عن (الروميات) سؤالاً مفتوحًا بما معناه (اكتب في الروميات) هكذا، وفي هذا إيماءة واضحة إلى استنارة الرجل وتفتحه ومنهجيته التي تترك مساحة حرة للطالب لتقديم إجابة مرنة، أو فلنقل إجابة مختلفة.

أذكر أن ورقة الإجابة كانت (١٦) صفحة وقد كتبت إجابتي في خمس عشرة صفحة وبعض الصفحة، ولم أترك في الصفحة السادسة عشرة إلا سطورًا قليلة. وكانت إجابتي مثيرة للجدل، على الأقل بين زملائي الطلبة. حيث تركزت على أن قصائد المتنبي في سيف الدولة (روميات) ولولا حروب سيف الدولة ومشاركة المتنبي في المعارك ضد الروم وبطولة الأمير في هذه المعارك المنافحة عن التخوم الشمالية للدولة العربية، والمبادرة لغزو العدو في عقر داره على اعتباره وعيًا مبكرًا من سيف الدولة بأن الهجوم خير وسيلة للدفاع في أحيان كثيرة، لولا كل ذلك، لما كانت هذه القصائد التي هي (روميات) بامتياز.

في الأسطر الثلاثة المتبقية من الصفحة الأخيرة قلت: «إن الروميات كما هو معروف تطلق على أشعار أبي فراس الحمداني التي كتبها في أسره ببلاد الروم، ولكن هذا هو رأيي الخاص». وتلقيت الملامة والتقريع من بعض أصدقائي المقربين، وقالوا إنك (تتفلسف) في هذه الإجابة، فالدكتور لم يتطرق في كتابه المقرر لا من قريب ولا من بعيد للمتنبي ولم يقل إنه صاحب «الروميات». كنت على قدر كبير من الثقة في نفسي، وعلى قدر أكبر من الثقة في الأستاذ الذي لم أره ولم أعرفه حتى تلك اللحظة، ولكن طريقة سؤاله المفتوحة والمرنة أوحت لي عنه ما أوحت، وهو إيحاء خير على كل الأحوال.

وهكذا سلّمت أمري إلى الله ثم إلى الأستاذ الجليل، إذ ما نفع المناقشة أو الندم، والسهم قد انطلق. ولا أكتم أنني بقيت على شيء غير قليل من القلق حتى ظهور النتائج، وكانت النتيجة مصدِّقةً لظني في ذلك الأستاذ والناقد الجليل حينما منحني درجة: (امتياز).

مرّت الأيام وكانت معرفتي الحقيقية بالدكتور عزالدين في يوم أذكره جيدًا هو ١٩٩٧/٥/٢٩، وقد التحقت بالعمل لدى مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري قبل هذا التاريخ بأيام تقل عن الأسبوعين، وعُيِّن الدكتور عزالدين عضوًا في الهيئة الاستشارية لمعجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، وكنت أمين سر هذه الهيئة، وقد عقدت اجتماعها الأول في الكويت في التاريخ أعلاه، وأثناء استراحة ما بعد الجلسة الأولى من الاجتماع، قدمت نفسي للدكتور عزالدين وسط مشاعر لا توصف من المفارقات، إذ ألتقي به بعد واحد وعشرين عامًا من سماعي باسمه ومن كونه أستاذًا لي لم ألتقه مباشرة من قبل.

حدثته عن ذلك الامتحان وعن إجابتي المختلفة عمّا في كتابه وعمّا في المنهج كله، فسألني رحمه الله بابتسامة جادة وواثقة: إن شاء الله أنني ما ظلمتك؟ فقلت: لا، لقد أعطيتني درجة الامتياز، فقال: نعم، لكأني أذكر تمامًا تلك الإجابة التي كنت أتمنى من الطلبة أن يجيبوا بمثلها، لأنها تدل على سعة اطلاع ونوع من التفكير الذي لا ينحصر في كتاب الأستاذ، أو في المنهج المرسوم، بل تشير إلى مطالعات خارجية مثمرة للطالب، وهذا ما يتمناه كل أستاذ يدرك قيمة التفكير الحر.

بقي أن أقول لك: طالما أنني وضعت السؤال بهذه الصيغة (اكتب في الروميات) فإنني في قرارة نفسي كنت أنتظر وأتمنى بعض الإجابات اللافتة من خارج المنهج. ويبدو أنك دافعت عن وجهة نظرك الخاصة دفاعًا مجيدًا، وإلا لما أعطيتك درجة (الامتياز) وقليلاً ما كنت أمنح مثل هذه الدرجة.

استمرت المرحلة الثانية من معرفتي الوثيقة بالأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل أحد عشر عامًا، إذ إنه – بالإضافة إلى عضويته في هيئة المعجم – شغل عضوية مجلس أمناء المؤسسة منذ مطلع العام ١٩٩٨ وحتى رحيله إلى رحمة الله، وقد استفدت كثيرًا من أستاذيته وعلمه في أثناء هذه المرحلة، وكان يرحمه الله على درجة عالية من غزارة العلم والأدب، المزوجين حتى النخاع بفضيلة التواضع وسمو الأخلاق والثقة بالنفس رحم الله أستاذنا الجليل، وخلّده في نعيم جناته.

****

دمعة للأسى

(مناجاة لصديق كريم، وناقد عظيم، وشاعر حكيم)

د. عبدالغفار مكاوي(*)

١ – قد كنت أوثر أن تقول رثائي..

هل تذكر تحيتي القصيرة بمناسبة احتفال مجلة «أخبار الأدب» ببلوغك السبعين؟ ربما تتذكر أنني وصفتك – وبكل الصدق الذي تعرفه عني – فقلت عنك في بداية المقال: هذه النخلة الباسقة! هذا البرج الشامخ الذي لا تنال منه الرياح والأعاصير! – كنت قد سألت عنك في مرضك الأخير في أواخر شهر يناير، طمأنتني بنفسك في الهاتف أن العلاج «الكيماوي» يتقدم للأمام وسوف يأتي بإذن الله بنتائج طيبة – طلبت مني في نهاية المكالمة أن أدعو لك الله بالسلامة والشفاء.. واستأذنتك في سفرة سريعة مع ابني لعدة أيام قليلة في شرم الشيخ.. أذنت لي ودعوت لك بقلبي وكل جوارحي وخلاياي، عندما رجعت من السفر روعتني الصدمة الهائلة على لسان صديقنا الوديع الحبيب محمد عبدالواحد.. كان هو الذي بادر بطلبي... وكم تعجب في الهاتف لأنني لم أسمع بعد بالنبأ الرهيب: تفجر شلال الدمع الحبيس في العين وفي القلب.. وصرخت في ذهول: كيف استطاع اللص والوحش الملثم أن يقصف النخلة العالية؟ كيف أمكنه أن يتسلل للبرج المهيب فيهدمه ويهدمنا معه؟.

٢ – كانت قد مرت شهور وسنوات قبل أن نلتقي وجهًا لوجه وعينًا في عين، كنت ألمحك بين الحين والحين وأنت تتمشى في طرقات الكلية أو تقرأ في المكتبة العامة للجامعة.. ولعلي شاهدتك مرة أو مرتين واقفًا مع عزيزينا صلاح عبدالصبور وفاروق

(*) أكاديمي مصري عمل أستاذًا للفلسفة في جامعات القاهرة وصنعاء والكويت. أصدر كتبًا متعددة في الفلسفة والأدب الغربي كما قدم للمكتبة العربية ترجمات كثيرة شعرية ومسرحية وفلسفية.

خورشيد.. لكني لم أكن قد تكلمتُ معك ولا تكلمت معي.. ظلت قامتك المديدة السامقة تحيط بها في خيالي هالة من الجلال والسموّ والطموح والكرامة والإصرار والغموض (ليس عجيبًا بعد ذلك العهد البعيد بزمنٍ طويل أن تقول في بعض أشعارك وكأنك تخاطب نفسك: ما أروع النخلة... تعيش واقفة، تموت واقفة) حتى جاء ذلك اليوم رأيتك أنت وصلاح وفاروق - اللذين كنت قد تعرفت عليهما بالفعل - أمام باب المدرج الصغير الذي تسمعون فيه معظم محاضرات أساتذة قسمكم العتيد العريق.. لم تكن لدي رغبة في حضور إحدى المحاضرات المملة التي لا تخرج - مثل كثير غيرها في قسمي الآخر الواقع على الطرف البعيد من قسمكم - عن الإملاء القاتل.. اقتربت منكم كالشبح الخجول قليل الحيلة، بينما ألوم نفسي مع كل خطوة أخطوها لأنني ترددت عن دخول قسمكم الذي تصول فيه ربات الشعر والفن وتجول، ودخلت قسمًا أحترق فيه كل يوم بنيران الحكمة المجردة وأنوء في صحاري الفكر الميتة الجرداء. جئت وسلمت بعد أن ارتفع صوت أحد الصديقين باسمي مع دعابة ساخرة عن محاولاتي الشعرية التي سارعتُ بالاعتذار عن رداءتها وتعثرها.. ابتسمتَ في صمت وهززت رأسك ونظرتُ في وجهك وعينيك فلمست - بحدس الأديب الناشئ أو الطفل الريفي الراقد في أعماقي! - مدى طيبتك وعمق حنانك ونبل إنسانيتك، وقدرتك النادرة على التفهم والمشاركة.. كنت قد قرأت لك - في ما أذكر - بعض مقالاتك - عن النقد الأدبي وفلسفة الفن والجمال - التي كنت تنشرها تباعًا - وأنت بعدُ طالبٌ - في مجلة الثقافة العريقة. وحانت فرصة لقاء عابر ونحن ندخل من باب المكتبة فطلبت مني بحزم واختصار أن أحضر الندوة الأسبوعية التي تعقد فى إحدى قاعات قسم اللغة العربية. أجبتك بأنني لم أقصر في ذلك وأنني استمعت أكثر من مرة لبعض القصص والقصائد التي تلقى فيها - ومنها قصيدة لك أنت نفسك! - ولفت نظري ذلك الشاب الأسمر المتجهم الذي يصاحبكم بالعزف على كمانه بأنغام مؤثرة ومعبرة (وكان هو في ما عرفت بعد ذلك صديق عمرنا القاص والكاتب المسرحي والإذاعي الحبيب عبدالرحمن فهمي) وختمت اللقاء العابر فجأة بأن سألتني لماذا لا ألقي قصيدة في تلك الندوة ولماذا لا أكتب معه في المجلة، شكرته وأنا أتلعثم بكلمات الاعتذار والتأجيل لفرصة قادمة، والشكر أيضًا على الثقة التي لا أستحقها.

وجاءت الفرصة في أواخر عام التخرج نفسه وبعد تكوين جمعيتنا الأدبية المصرية التي تكرم عليّ الأصدقاء بالإصرار على انضمامي إليها. كنت قد عينت معيدًا في عين شمس، ونجاني الله – بصورة مؤقتة – من هم التعليم الجامعي فالتحقت بوظيفة بائسة في دار الكتب المصرية بعد اختبار أجراه بنفسه توفيق الحكيم الذي كان مديرًا لها آنذاك. وحانت الفرص الطيبة بعد ذلك باللقاء في نادي المعلمين الذي كان يرأسه المعلم والمؤرخ والرائد الكبير للرواية التاريخية محمد فريد أبوحديد الذي دعانا – بفضل علاقتك الطيبة به – لإقامة ندوات جمعيتنا الوليدة في إحدى قاعاته الوثيرة، ثم في اجتماعاتنا التمهيدية لتأسيس الجمعية في بيت أستاذنا الأبوي الحبيب محمد كامل حسين رحمة الله عليه، وأخيرًا أثناء اجتماعاتنا المشتركة في مقر مجلة «الثقافة» في شارع كرداسة بحي عابدين، وذلك بعد أن ترك لنا راعينا الطيب أبوحديد، حرية إصدار الأعداد الأخيرة للمجلة قبل إغلاقها نهائيًا وتخلي لجنة التأليف والترجمة الشهرية – التي كانت في ذلك الحين في النزع الأخير – عن جميع مسؤولياتها الأدبية والفكرية.. كنت قد أعطيتك مقالين قصيرين عن تيارات الفلسفة المعاصرة للمؤرخ الشهير أميل بريبه وعن وحدة علم النفس لأحد علماء النفس – الذي لم أعد أذكر اسمه – ونشر المقالان بفضلك قبل أن تتولى الجمعية مسؤولية «الثقافة» بشهور قليلة، وبفضلك أيضًا سلمتني جنيهين أو ثلاثة جنيهات هي قيمة المكافأة عنهما، وكم كانت في ذلك الحين – وقبل أكثر من نصف قرن – ثروة حقيقية وقعت من السماء على فقير مثلي. ربما تتذكر أيضًا وليمة الفول والطعمية مع أكواب الكاكاو الدافئ اللذيذ التي أقمتها لكم بهذه المناسبة في ليلة جمعتنا في ذلك النادي الفخم. لكنك لم تتذكر أبدًا تلك المفاجأة التي لم أحدثك ولا حدثت أحدًا عنها حتى اليوم لشدة ذهولي وسعادتي الغامرة بها.

٣ – كانت المفاجأة أيضًا بفضلك، وكان عطفك وحنانك هما اللذان حركاها من وراء ستار. ذلك أنني دهشت ذات صباح وأنا قابع خلف مكتبي بدار الكتب بدخول شيخ جليل قصير القامة أشيب الشعر مشرق الوجه المستنير الذي يشع على البعد بأضواء الطيبة والأبوة – سأل الشيخ المهيب الجذاب الملامح عن رئيس القسم فأشار أحد الزملاء إلى مكتب ضخم يجلس عليه فوق منصة عالية يشرف منها كالصقر على التعساء المنكبين على

فهرسة الكتب، ودهشت لأن رئيس القسم انتفض واقفًا وهرول مفتوح الذراعين لاستقبال سعادة البيك الشيخ الجليل، ودعوته بانحناءة من جسده القصير الممتلئ ليجلس بجانبه. سأل الرجل بسرعة وحزم عن شاب اسمه كذا وقال بإيجاز إنه حضر لمقابلته - كنت قد سمعت اسمي فوقفت احترامًا وهيّأت كرسيّاً.. وسار الشيخ في خطى وئيدة فسلم عليّ وهو يعانقني ويقبلني، ثم جلس على الكرسي وهو يوافقني على شرب فنجان القهوة المضبوط.. سألت بخجل شديد وأنا أراه يخرج مقالي الأخير الذي كنت قد أرسلته للنشر: هل توحي كتابتي بهذه السن الكبيرة؟ قال وهو يبتسم بحب وحنان وينظر لرئيسي الذي وقف أمامه قليلاً وهو يكرر التحية ويعزم عليه بمشروب ساخن أو بارد والرجل يرد عليه ممتنًا: خلاص.. الأديب العجوز سبقك... كان المقال في ما أذكر مجرد عرض وتلخيص لبعض المختارات الإنجليزية من مقالات الشاعر الفيلسوف الإسباني الكبير ميجيل دي أونا مونو الذي تعرفت عليه بعد ذلك من كتابه «الحس التراجيدي للحياة». وكان المقال في ما أذكر من بعيد بعنوان رسالة إلى كاتب شاب ينصحه فيها بألا يتسلق أو يتعجل الوصول والأضواء، وأن ينصرف بدلاً من ذلك إلى التفاني في عمله والاستغراق في مطالعة التراث الإنساني، لا سيما الكلاسيكي، وإتقان عمله والبحث عن أسلوبه الخاص وتحديد رؤيته للعالم والصدق قبل كل شيء لأننا لن نصل في النهاية إلا إلى التراب الذي جئنا منه.. ولأن أونا مونو كان أستاذًا للغات الكلاسيكية فقد كثرت في مقالاته الإشارات إلى الشعراء والفلاسفة اليونان واللاتين بحيث كان من الضروري في نظري أن أضيف الهوامش الكثيرة للتعريف بهم وذكر أعمالهم كما هي عادتي حتى اليوم في كل ما أكتب. وراح الشيخ الجليل يستأذنني في حذف هذه الهوامش الكثيرة التي ستتعب القارئ وجامع الحروف في المطبعة على السواء. وافقت شاكرًا فضله العظيم في الحضور بنفسه، وأخذت أرد على أسئلته عن تخصصي وقراءاتي وتطلعاتي الأدبية فقلت متلعثمًا: أريد أن أكون أديبًا فيلسوفًا مثل رئيسنا في دار الكتب. قال ضاحكًا: على الله تتحفنا قريبًا بمسرحية أو رواية فلسفية أساعدك على نشرها لو أعجبتني.. قلت متلعثمًا وقطرات العرق المتصبب من جبيني تلذع فمي ولساني: إنني لا أملك الصبر والنفس الطويل مثلكم، ربما أكتب قصصًا قصيرة ومسرحيات، بجانب البحوث الفلسفية بطبيعة الحال: قال وهو يمدّ

ذراعه ويربت على كتفي في الوقت الذي يرشف فيه الرشفة الأخيرة من فنجان القهوة: هل أفهم من هذا أنك قرأت بعض رواياتي؟ قلت متحمسًا: بالطبع زنوبيا وجحا وأنا الشعب والوعاء.. قال وهو ينهض من على الكرسي ويمدّ رأسه عبر مكتبي الصغير ليقبلني: بارك الله فيك يا بني.. إذا احتجت شيئًا فيسعدني أن تزورني في مكتبي بالوزارة أو في «الثقافة».. سلم بصوته القوي، بينما كان رئيسي يهبط مسرعًا لتوديعه حتى باب الحجرة الواسعة المكدسة موائدها ومكاتبها بالكتب والموظفين... أرأيت يا أخي مدى التواضع والحب والأبوة؟ حقاً لم يكن أبناء هذا الجيل الذي رعانا مجرد بشر فحسب، بل كانوا قيمًا حية تمشي على قدمين.. لا تدري كم هزتني هذه الزيارة المفاجئة وأشعلت فيَّ لهيب الحماس والعزم، وأشبعت جوعي الأزلي إلى الحب والتعاطف والحنان.. وما أبعد الفرق بين معظم شباب اليوم الأجوف المتعجل وبيننا ونحن في أول الشباب المفعم بالصدق والطموح والعمل ولا شيء غير العمل..

٤ – في الضوء الخافت الذي تنسكب خيوطه الواهنة داخل الصالون الكبير المستطيل في بيت أستاذنا محمد كامل حسين بالجيزة – كان صوتك أيضًا ينسكب في آذاننا كسلاسل فضية ذات رنين عذب. وكانت المفاجأة هي مناقشتك النقدية الدقيقة المفصلة لأول قصة قصيرة أخرجها للنور.. كان أخونا وحبيبنا فاروق خورشيد قد طلبها مني فأعطيتها له على استحياء، لعلمي بأنها قصة مضطربة ومشوشة تختلط فيها تأثرات بأساليب طه حسين والزيات مع صور مجازية من جبران وأصداء سيريالية ووجودية من قراءاتي المشتتة أيضًا في الشعر الغربي والفلسفة المعاصرة.. وانتهت الجلسة – التي خصصت كغيرها من الجلسات السابقة للإعداد لتأسيس جمعيتنا الأدبية المصرية برعاية الإنسان الطيب الكريم الذي استضافنا في بيته، وتشجيع أبينا ومعلمنا الحنون محمد فريد أبوحديد الذي استضافنا أيضًا لإقامة ندواتنا الشعرية والنقدية في نادي المعلمين بالأوبرا قبل الانتقال إلى مقرنا في الشقة العجوز الكئيبة بشارع «قوله» في حيّ عابدين.. خرجت من الندوة السابقة ومن حديثك النقدي والعلمي المفعم بالمحبة بقدر كبير من الثقة بالنفس والتصميم على الخروج من نفق التردد الذي عانيته في ذلك الحين من الحيرة بين الفلسفة وعلم النفس، والإصرار – بفضلك أنت يا غارس بذرتي الإبداعية الأولى وراعيها

– على متابعة السير الخطر – مثل لاعب السيرك المغامر المسكين – على الحبلين في وقت واحد، حبل الفلسفة والأدب والاهتمام بترجمة الشعر الغربي ودراسته بعد التخلي نهائياً – في لحظة صدق مع النفس – عن محاولة نظمه لغياب الأصالة والموهبة الحقيقية.. العجيب يا أخي أنني اكتشفت بعد ذلك بقليل أن الصديق الكبير والراعي الطيب يوسف الشاروني – وكنت قد سلمته نسخة من تلك القصة – قد أرسلها إلى مجلة الأديب البيروتية التي نشرتها في ما أذكر في أحد أعدادها لعام ١٩٥٢ – أقول على ما أذكر لأنني تناسيت تلك القصة المبكرة تمامًا ولم أضمها إلى أي مجموعة من مجموعاتي القصصية ولم يبق في ذهني منها سوى عنوانها وهو «العتبة».. ويبقى لك الفضل كله في دفعي على السير المتعثر على الحبلين الخطرين..

٥ – طالما كنت أداعبك بقولي – سواء خلال سنوات الطلب أو في مقر جمعيتنا أو في مكتب فاروق بباب اللوق: كان ينبغي علينا أن نتبادل الأقسام.. ترفع حاجبيك مستفهمًا فأقول: تذهب أنت إلى قسم الفلسفة وأنا إلى قسم اللغة العربية.. تفهم قصدي فتهز رأسك في صمت وتقول بهدوء: الأمر لا يفترق كثيرًا.. فأنا أتفلسف بالضرورة حين أمارس النقد الأدبي وأتعمق فيه، ولن يمنعك أحد من تأليف قصة أو مسرحية وأنت تواصل طريقك في الفلسفة.. وأقول لنفسي وقد لطمتني الحجة المفحمة: صحيح! صحيح! هل كان النقد الأدبي منذ أرسطو على الأقل سوى الأساس النظري والفلسفي للأديب؟ وهل خلا تاريخ الفلسفة أو بالأحرى تاريخ الفلاسفة، من أفلاطون إلى سارتر، من الأدباء والفنانين؟ أم خلال تاريخ الأدباء والشعراء – من هوميروس وزهير وطرفة إلى المتنبي والمعري والخيام، ومن جوته وشيللر وإليوت ورلكه إلى توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وصلاح عبدالصبور – من نظرات فلسفية تكمن – كالدم الساري في شرايين الجسد الحيّ وراء الصور والرموز والمواقف والشخصيات والحوارات بين الأط نف؟

٦ – آمنت منذ تلك الدعابات الخفيفة، ومنذ أن بدأت في سماع بعض قصائدك النادرة أو قراءتها منشورة في «الثقافة» و«إبداع» وغيرهما من المجلات – بأنك ناقد

وشاعر فليسوف، وأن موهبتك الحقيقية في التفلسف الجمالي والنقدي لم تنفصل أبدًا لا عن شعرك المتألق بالنزعة العقلانية النقدية والإنسانية العميقة، وكأنه لآلئ ناصعة أخرجها من أعماق بحور السكينة والتأمل في أحوال الوجود والحياة والموت صياد حكيم ساطع العقل دافئ القلب - ولا انفصلت كذلك عن دراساتك الأدبية التي رحت تفاجئنا بها سنة بعد سنة لا سيما في كتابك التأسيسي العظيم للحداثة الشعرية «الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية».

٧ - كان كتابك المبكر وربما لم تكن قد جاوزت الخامسة والعشرين - مفاجأة كبرى للحياة الثقافية، ودليلاً ناصعًا على مدى جدية البحث ومشقته وأهميته في تعقب أصول الفلسفة الجمالية والنظرية للنقد العربي القديم، في عدد هائل من مراجعه القديمة والحديثة، ودراسة الأسس الجمالية المختلفة التي تقوم عليها أنواع الأحكام النقدية للأدب والفن بعامة، مع دراسة تطبيقية شاملة للنقد الأدبي، عند العرب، وبذلك أثبت أن الناقد الأدبي ملزم بأن تكون نظرته أستطيقية قبل أن يمارس عمله النقدي (ص ٢٧ من كتابك «العلامة: الأسس الجمالية في النقد العربي).

كان ظهور كتابك الأساسي هذا أشبه بالمعجزة. وكيف كما قلت لا يكون كذلك والذي وضعه في مقتبل العمر لم يتجاوز الخامسة والعشرين (إذ كان رسالتك في الماجستير تحت إشراف أستاذنا مهدي علام رحمه الله) سميتك منذ ذلك الحين «بالمؤسس» لا «بالمؤسسة» كما وصفك حبيبك وزميلك الناقد الكبير محمد عبدالمطلب. وكيف لا يكون كذلك وقد تتبعت فيه بلغة علمية دقيقة بنظريات ومفهومات الجمال والقبح منذ اليونان (أفلاطون وأرسطو وأفلوطين) إلى الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط (من القديس أوغسطين إلى الأكويني وغيرهما حتى عصر النهضة والعصر الحديث (من باو مجارتين الذي حدد مصطلح الأستطيقا وأعطاه دلالته الحديثة على نظرية الإحساس بالجمال والأشكال الجميلة) إلى كانط الذي وقفت وقفة طويلة عند نظريته في الجمال الحر، أي تأمل الجميل تأملاً بعيدًا عن أي غرض، منزهًا عن أي متعة أو منفعة أو هدف من أي نوع - أخلاقي أو تربوي أو اجتماعي أو ديني..

ثم وقفتك عند أتباعه «الشكلانيين» الذين لم يعرفوا في أدبياتنا العربية بالقدر الكافي، مثل هربارت وليبس والشاعر الكبير جيورجه وجماعته من الأدباء والفلاسفة الذين نشروا الوعي الجمالي الخاص بالفن للفن وبالشعر بما هو شعر..

ويأتي جهدك الهائل في بحثك المخلص الدؤوب - على ضوء ذلك التقديم الموجز والوافي لتطور النظرية الجمالية في الغرب - عن جهود النقاد العرب القدماء جميعًا (من قدامة بن جعفر وابن رشيق وابن سلام وابن طباطبا وابن قتيبة وابن الأثير والمرزوقي - في مقدمته لحماسة أبي تمام - والآمدي والقاضي الجرجاني وعبدالقاهر الجرجاني وحتى الإصفهانيين - أبي الفرج والراغب) لكي تستخلص النظرية الجمالية - في الشعر بوجه خاص - في تطورها وتغيرها حتى وصلت بها إلى تحديدها «بالصنعة»، أي اهتمامهم جميعًا بما سميته «الصورة الأولى» أو الشكل الظاهري - كما حددت مبادئه أيضًا على ضوء بعض فلاسفة الجمال المعاصرين (من استوفر وريد وبرادلي وكولنجوود وجرين إلى جويو وسوريو وكروتشه.. الخ في الإيجاز والتكرار والتجريد والتعادل والتوازن والتوازي والإيقاع، مع الإهابة على الدوام بالتقاليد والنماذج الثابتة منذ الجاهليين) دون الصورة الثانية - حسب تعبير الإمام الغزالي - التي تكشف بنور البصيرة عن المعنى والروح أو بالمعنى الحديث عن «التجربة» التي تكمن في القصيدة ككل حي، لا في وحدة البيت التي ركزوا عليها قبل كل شيء - وقد استطعت بالدأب والمشقة - أن تلمح الإشارة إلى المعنى والروح في بعض العبارات المتناثرة لدى عبدالقاهر صاحب نظرية «النظم» الشهيرة، لكنك لم تكتف ببذل هذا الجهد الذي يفوق طاقة البشر وإنما وقفت وقفة طويلة عند مذهب «الفن للفن» الحديث الذي ينحدر أقطابه من جدهم الأكبر «كانط» إلى «فاليري» و«سوريو» وغيرهما.. كل هذا ولم تنس أن تبحث في الأسس الأخلاقية والتعليمية والاجتماعية واللغوية والنفعية والجغرافية والقبلية والطبقية - للأحكام الجمالية، سواء في النقد العربي القديم أو الغربي الحديث - ولم تغفل كذلك اجتهادات النقاد العرب المحدثين (من طه حسين وأحمد أمين ومندور وأحمد ضيف وشوقي ضيف وعبدالقادر القط ونجيب البهيتي وغيرهم).

هكذا «أسست» يا أخي العزيز لنظرية جمالية عربية استطعت أن تبلورها على ضوء الفلسفة الجمالية القديمة والحديثة، وأسكتّ الأصوات العالية المتطفلة التي لم تكف عن التباكي على غياب «فلسفة عربية» منذ عهد ابن رشد - على الرغم من الاجتهادات القيمة والمتنوعة عند بعض الأعلام المعاصرين - ويشاء تواضعك المترفع الكريم أن تختم هذا الجهد الخارق بقولك: «ونحسب أننا بذلنا في كتابة هذا البحث كل ما نستطيع، ولكننا نحسب أيضًا أنه ما يزال فيه مجال لكل من يستطيع (ص ٣٥٤) وحسبي أنا أيضًا أن أشاركك التمني وانتظار هذا الذي يستطيع، ومن لنا بالناقد أو النقاد الجادين الواعدين الذين يواصلون ما بدأت، ويبلورون لنا النظرية الجمالية العربية عند المعاصرين وعند المجتهدين المخلصين من إخوتك وأبنائك وتلاميذك (من مصطفى ناصف والقط وعاطف جودة نصر وصلاح فضل إلى عبدالعزيز حمودة وتليمة وجابر عصفور وتلاميذهم النابهين).

٨ - وفي أوج العمر ومع النضج الكامل شاء لك طبع المؤسس، هل تذكر بيت الشعر الذي طالما رددته على مسمع منك ومن الأخوة في جلساتنا المؤنسة الطويلة عن الشاعر هلدرين: «إن ما يبقى يؤسسه الشعراء»، (والشعراء عنده كما أفهمهم هم المبدعون في كل مجال) أقول واصلت حرفتك النبيلة في وضع أحجار الأساس - فبسطت أسس الحداثة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وفصلت القول في ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية، وقد تصادف عندما ظهر هذا الكتاب «المؤسس» في أوائل السبعينيات أن ظهر - إذا أسعفتني الذاكرة قبله أو بعده بقليل - كتابي المتواضع - ثورة الشعر الحديث - الذي يؤسس أيضًا لحداثة الشعر الغربي الحديث منذ أعلامه الرمزيين في أواخر القرن التاسع عشر حتى كبار الشعراء المعاصرين، هل كان ذلك مجرد مصادفة، أم هو التجاوب المستمر والتأثر المتبادل بيننا نحن أعضاء الجمعية الأدبية المصرية (التي لم تلق غير التجاهل والجحود من بعض صغار النقاد الثرثارين المتطفلين على الأدب والفن، وأكاد أقول على الحياة؟!).

٩ – وهل يمكن أن يفسر أحد أعمالنا المتجاوبة في البحث وفي الشعر والقصة والمسرح إلا بعشقنا للحرية، ومقاومتنا لاستبداد العسكر وبطشهم بأعمالنا الأدبية المختلفة التي راحت تعمل كقطرات الماء التي يتحتم أن تفتت الصخر مع مرور الزمن (إذ لابد وأن ينتصر اللين الرقيق والنبيل – كما علمنا حكيم الطاوية لاو – تزو، على الصلب والمتصلب والفظ الخشن)، فتتابعت أعمالنا – التي لم يقيم معظمها النقد ولم يعطها ما تستحق – من مأساة الحلاج لصلاح عبدالصبور الذي جعله يرفع صوته مناديًا بالحرية والعدل للفقراء والمهمشين، بجانب بكائه على الوطن والحرية في قصائده بعد النكسة (في شجر الليل والإبحار في الذاكرة) إلى أعمال فاروق خورشيد الروائية والمسرحية (لا سيما مغامرات سيف بن ذي يزن والزمن الميت وأيوب وحبظلم بظاظا وغيرها) وأعمالك أنت التي واجهت صور الطغيان في تاريخنا وواقعنا، سواء في مسرحيتك الشعرية «محاكمة رجل مجهول»، أو في مسرحيتك «الضائعة» عن جلجامش (حدثتني عن انتهائك من فصلين منها ثم ضياعها. كم أتمنى أن تعثر عليهما ضمن أوراقك زوجتك السيدة الجليلة الفاضلة)، أو في إبيجراماتك التي فاجأت بها الحياة الأدبية – دون أن تكون في الحقيقة مفاجأة من مؤسس أصيل مثلك! – وحتى قصيدتك الرائعة «من مواقف النفّري المجهولة» التي نشرت في ديوانك «هوامش في القلب»، وهو الذي تمنيت أن تراه مطبوعًا ولم يصلك إلا بعد رحيلك المفاجئ بساعة أو ساعتين. لابد أن أذكر أيضًا بعض أعمال صديقنا الحبيب عبدالرحمن فهمي التي حاولت أن تعمق الهوة التي وقف عليها غول الطغيان العسكري – مثل تاريخ حياة صنم ورحلات السندباد والعديد من قصصه القصيرة المتقنة ومسرحيتيه «الحرب» و«مصرع كليب» بجانب مسرحيتيه الساخرتين «محاكمة مطرب نشاز، ومغامرات عيسى المفتري مع أبي الفتح السكندري» المستوحاة ببراعة وذوق مسرحي رفيع من بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني، ويمنعني الحياء من ذكر بعض أعمالي المتواضعة التي تغلب عليها النزعة التي سيطرت عليّ وعليها، وهي كراهية الاستبداد والتسلط في أشكالهما التي جثمت كوابيسها على روح شبابنا وأصابت قلوبنا وعقولنا بالاختناق الذي لم يكن أمامنا من سبيل لانتشال أنفسنا من بحره الأسود إلا بالكلمة (تفانينا في حبها والإخلاص لها حتى عشنا ورأينا بأعيننا كيف تُشوه وتُزيف ليل نهار وتُمتهن بأيدي وأقلام انتهازيي

العصر وشطاره من كل وجه ولون، ولولا أنني أسجل تاريخًا لا يخصني وحدي لسكت عن ذكر أسماء بعض أعمالي القصصية مثل البكائيات وأحزان عازف الكمان والنبع القديم والأعمال المسرحية مثل البطل والمرحوم وبشر الحافي يخرج من الجحيم (كتبتها في الذكرى السابعة لرحيل صلاح عبدالصبور واستلهمتها من قصيدته الخالدة يوميات الصوفي بشر الحافي من ديوانه أحلام الفارس القديم) ثم آخر ما كتبت وهي المسرحية الملحمية «هو الذي طغى – محاكمة جلجامش» وهي مستوحاة من الملحمة البابلية الخالدة وثمرة انشغال دام أكثر من أربع سنوات بالفكر البابلي وأدب الحكمة البابلية.

١٠ – وأنت المؤسس القدير لنوع أدبي كامل لم يسبق – على قدر علمي – أن عرفه شعرنا العربي في تاريخه الطويل وأقصد به قصيدة «الإبيجرام» التي تتميز بإيجازها وقصرها وبساطتها والمفارقة المدهشة التي لم تفارقها، صحيح أن طه حسين قد قدم الأبيجرام النثري في كتابه البديع «جنة الشوك» مع تمهيد وافٍ عن تاريخ الإبيجرام عند الإغريق والرومان، كما أن صديقنا فاروق خورشيد قد جرب قبل رحيله بسنوات قليلة كتابة «الأبيجرام» النثري في مناجياته الروحية والصوفية المفعمة بالحزن والشجن التي سماها «حديث النفس» – لكن يبقى لك الفضل الأكبر في إدخال هذا النوع الأدبي في شعرنا العربي الحديث، وفي محاولات بعض شعرائنا المعاصرين – سواء من المخضرمين (مثل صديقنا الشاعر العذب عبدالمنعم عواد يوسف) وبعض شعراء التفعيلة وقصيدة النثر – لالتقاط خيط مبادرتك الأصيلة وتطوير هذا القصيد الموجز المكثف بأشكال مختلفة لكن مأثرة البدء ستظل هي مأثرتك، وستضعك عن جدارة في صفوف شعراء الأبيجرام العظام (من سيمونيدس الشاعر الغنائي الإغريقي – ولد في جزيرة كيوس حوالي سنة ٥٥٦ ومات في جنوب صقلية حوالي سنة ٤٦٨ قبل الميلاد وكان – على قدر علمي أيضًا – هو صاحب أول وأشهر إبيجرام نقش على ضريح ضحايا مضيق الثيرموبيلاين الحار الذي دافعت عنه دفاعًا بطوليًا بقيادة ليونيداس فرقة يونانية صغيرة تصدت لجحافل الفرس الغزاة – أثناء الحروب الإغريقية الفارسية في سنة ٤٨٠ ق. م – حتى أفنيت تلك الفرقة الصغيرة عن آخرها، واستطاع الفرس أن يقتحموا الممر الى أثينا ووسط بلاد الإغريق – قال الشاعر الغنائي المذكور في الإبيجرام هذه السطور: أيها العابر الغريب/ إن جئت يومًا إلى

أهلنا في أسبرطة/ فقل لهم إننا نرقد هنا فداءً لهم. ثم تطور هذا النوع الأدبي بعد ذلك، أي منذ عهد ذلك الشاعر القديم مرورًا بالعصر الروماني والعصر السكندري حتى العصر المسيحي والعصر الحديث – فاتسع لأغراض أخرى – غير النقش على القبور والتماثيل – ومن أهمها الهجاء الذي برع فيه شعراء عديدون من مارتيال الروماني الى جوته وشيللر في إبيجراماتهما الساخرة من صغار أدباء عصرهما).

أقول بعد هذا الاستطراد – وأنا في الحقيقة لا أدري ماذا أقول – فقد تفضلت بإهدائي نسخة من فصولك الإبيجرامية المتنوعة – وهي عندي عقود لآلئ من الحكمة المأساوية التي استخرجها صياد حكيم من بحر تجربة العمر الغنية بالأفراح والأتراح، والانتصارات والهزائم، والمناصب والجوائز المرموقة مع سهام الغدر والخسة التي طالما أدمت القلب الكبير – أقول أهديتني بخط يدك دمعتيك للأسى وللفرح في اليوم الثامن عشر من شهر فبراير سنة ألفين – قرأتهما أكثر من مرة وها أنذا أقرأهما من جديد ولا أستطيع كبت دموعي حزنًا عليك وعلى حظنا جميعًا من حياة ثقافية جاحدة تفانت في القسوة علينا – ماذا أقول عن هذه القصائد المركزة الكثيفة المدهشة ولست بالناقد الأدبي بالمعنى الدقيق – سوى أن أتمنى تطورها في شعرنا العربي الحديث لعلها تساعد على التجديد والخروج من القوالب التقليدية والقوالب التي أصبحت متهالكة، هل أحاول – بحكم تخصصي في الفلسفة – التوقف عند وجوه الحقيقة والحكمة والمعنى التي أطلت عليّ من الفصول التي كتبتها عن الذات والأيام والدنيا والبشر والمعنى والموت والصمت؟ لكنني بصدد مناجاة لك لا بصدد دراسة أو مقال – وهل أحاول أن أستخلص منها فلسفة حياتك التي تلخصها في تقديري كلمات قليلة: الجدية الصامتة، الترفع الجليل عن الصغار والصغائر، الاستمرار والاقتحام الدائم للأبواب والأسوار المغلقة، والمناطق الأدبية والمعرفية البكر المجهولة – على الرغم من التعب والسأم من التكرار الكوني والحياتي الأزلي، ومن خيبات الأمل التي عانيتها والتي كنت تتوقعها على الدوام – أأسمي هذه اللآلئ بالهواجس التي راحت تحاصرك – مع الضنى والملل – أم بالنذر التي أرهصت بالنهاية؟ (تنقل إليّ هذا الإحساس الإبيجرامة البديعة – كأنها قصيدة كاملة مركزة – وهي التي تحمل عنوان

«خلف الأسوار» (من فصل للموت، ص ١٣٩) لا أدريْ يأ أخي – فأنا أيضًا أقف مثلك في مقام الحيرة بين اليقين والجنون، بين الرضا عن تعب العمر والشعور خلال العقد الثامن! – بعبثية الحصاد وبأنه ليس في النهاية إلا هباء وقبض ريح همجية صارخة ومعولة بالنواح أو صاخبة بالضحك المخبول، يكفي أن أقول إن هذا العمل الفريد ليس مجرد أشعار حكيمة – فشعرنا قديمه وحديثه زاخر بالحكمة التي لم تجد شيئًا – إنه في الحقيقة – على صغر حجمه – ملحمة جدلية تتأرجح بنا بين الصعود والهبوط، والنشوة والألم، والضحك والبكاء، والملهاة والمأساة، وشبح الماضي وضباب المستقبل – لكنها بعد كل شيء ملحمة بطولة وبطل أتمنى أن يتخذه شباب الدارسين الجادين والواعدين قدوة عالية ومثلاً أعلى ومعنى كبيرًا بذل حياته الخصبة بحثًا عن معنى المعنى وعن حقيقة الحقيقة. وها هو الآن يقف جليلاً وبعيدًا ويشير إليهم وإلينا وهو يقول: استمروا وواصلوا العطاء!

١١ – وأخيرًا أنت المؤسس لمجلة «فصول» الشهيرة التي رأست تحريرها عشر سنوات متتالية، استطعت فيها أن ترقى بالنقد الأدبي الى مستوى المعرفة العلمية الدقيقة، كنت قد تجاوزت مرحلة التفسير النفسي للأدب، كما أظن أن النقد الحديث أو الجديد كان قد تجاوزها أيضًا، فتحت الأبواب والنوافذ لجميع المدارس والتيارات النقدية المتزامنة مع بداية صدور المجلة في أوائل الثمانينيات، ثم المتتالية بعد ذلك (ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، التأويل، الهرمينوطيقا) وفلسفته ومناهجه ومدارسه، نظريات التلقي ونظرية الخطاب (وقد ترجمت ووضعت عنهما كتابين)، الدراسات المتوالية عن القصيدة العربية والشعر والنقد العربيين لزملائنا وأساتذتنا مثل عبدالقادر القط وشكري محمد عياد ومصطفى ناصف وغيرهم من مصر والبلاد العربية، باختصار: استطعت أن تجدد نفسك وأن تنمي معرفتك العميقة بالنقد العربي القديم وبتاريخ فلسفة الجمال عند الغربيين وأن تساهم أيضًا بجهدك العلمي في كل هذه الميادين – كم كنت أزورك في مقر المجلة وأجلس أمامك وأنا أتنهد ألمًا وتعاطفًا بسبب الاحمرار الشديد لعينيك، وحين أهم بأن أقول أرحم نفسك تقول كأنك تقرأ هواجسي: ماذا أفعل إذا كان بعض أساتذة اللغة العربية يخطئون في أبسط قواعدها؟!

١٢ - ليتك تكون قد نسيت إلحاحي عليك على مدى سنوات طوال بأن تجمع قصائد شعرك المتناثرة - منذ أوائل الخمسينيات - في مجلات ثقافية عديدة - أما أنا فأعتز الآن بأنك استجبت لي أخيرًا وجمعت شعرك الغني بالصور الحية النابضة والحكمة العقلية والإنسانية المتعالية فوق الأزمنة والأمكنة، كأنها حكمة عراف عانى الأمرّين من الحصار المفروض على مدينته فأخذ يحذر جميع المدن وينذر ويبشر أيضًا بمستقبل تندمل فيه كل الجروح - التي خلفها «غول العدم» أو الطاغوت في قلوب الرجال والأطفال والعصافير والأزهار كما أصاب بسهامه القاتلة الخضرة والاخضرار، ليتك الآن تغفر ذلك الإلحاح - إلى حد التعذيب - على الرغم من علمي بجبال الأعباء والمسؤوليات الجامعية الملقاة على كاهلك، من محاضرات وإشراف على رسائل علمية لا حصر لها، وندوات ولقاءات لا تنتهي، لاسيما منذ أن أسست «الجمعية المصرية للنقد الأدبي ونظمت أكثر من لقاء عالمي مع كبار النقاد في وطننا العربي وفي العالم الغربي».

١٣ - وأخيرًا صدرت «هوامش في القلب» (لم يمهلك القدر الذي داهمك لكي تراها مطبوعة وتهدي منها لأصدقائك وأحبابك من الزملاء والتلاميذ الأوفياء) في القصيدة الأولى (ثلاث كلمات من أجل عينيها من ص ٩ إلى ١٣) تقول لقاهرتك وقاهرتنا (هذا الوحش الصامت الداكن الجلد الذي يلتهم أعضاءنا وسيلتهم ذرات ترابنا في فكه الذي هو أوسع وأقسى من فك خرونوس نفسه)، هذه الملكة العريقة ذات العيون المشعة بالبسمة واليد الممتدة باللمسة الحنون - تقول لها: يا سيدة الوقت - من منا أكذوبة هذا العصر؟ أنا أم أنت؟ - لا أنت يا صاحبي على دروب الظلمات الشائكة، ولا هي التي داهمها حصار الوباء الذي داهم «ثيبة» ومدنًا أخرى من قبل ومن بعد - بل الأكذوبة هي نظم الطغيان الباطشة المتخلفة التي توالت عليها وعلينا، وأحرقت خضرة الحرية والإنسانية والإبداع الحقيقي والحياة نفسها في محرقة الاستبداد الغبي.

وتقول لنا ولنفسك (أنا والعراف، ص ١٧): بين الموت وبين الميلاد/ لحظة صمت، اسمح لي أن أقول لك: بل كانت لحظة عمل جاد في ظل الصدق والإخلاص، وتحت سقف «مرفأ الهلاك» (الإبيجرامة الأولى من دمعة للأسى دمعة للفرح ص ٢٣)، الذي لذنا به

بعيدًا عن جيوش البصاصين والغدارين والثرثارين المتطفلين - لا لم تكن حياتك وحياتنا لحظة صمت، بل لحظة عمل متفانٍ في ظل الصمت، ووسط أشواك الأضداد وأسوارها الخانقة، لكني أتوقف هنا ولا أريد أن أنثر الشعر فأفسده - فالشعر كما علمتنا - هو شعر في لغته، برنين ألفاظه وأمواج إيقاعاته وأوزانه، ووحدة تجربته الحية - ولا يجوز أبدًا أن ننتهك أسرار عالمه الحي المنغم بالبحث فيه عن أفكار أو فلسفة، لأنه كما قلت شعر لا يتذوق إلا بالشعر نفسه.

١٤ - ما أشد وفاءك لحبيبنا صلاح! أراك - في قصائد كثيرة - تخرج مثله من جلدك وبدنك، بل من العالم كله (كما فعل أفلوطين وعظام الصوفية في الشرق والغرب!) لتبرز مثله، ومثل حلاجه، عاريًا في البرد والريح للقاء الحقيقة أو وجه الحكمة ومعنى المعنى (ص ١١ وبعدها) كل هذا لتصبح «فاصلة في لغة المطلق»، لغة لا تسمع أو تنطق (لغتي - ص ٥٥) لماذا؟ لأن لغتك هذه «ريح باسلة تصرع غول العدم، وهي صراخك في وجه الصمت، حياتك في قلب الموت (ص ٥٦ - ٥٧) هذه اللغة هي أنت وأنت هي، وستبقى «هي نفسها» بعد أن نسجتها على نولك في صبر لترد عنك اللغة الزائفة، واللغة الخائنة الملتفة والملتوية.

١٥ - في قصيدتك الرائعة بحق «من مواقف النِّفَّري المجهولة» يتحول هذا المتصوف ذو اللغة الإشارية والرمزية - بغموضها الشفاف وشفافيتها الغامضة - إلى طاغية مهول، محيط بكل شيء، ومهيمن على كل شيء وكل إنسان، حتى على العقل والقلب وهواجس الأحلام والأوهام، فلا ظل إلا ظله، ومن يخرج عن دائرته ومداره باسم الحرية أو العدل أو الحقوق المهضومة لن يظفر برضاه ولن يأمن بطشه، إنها تلخص التجربة المأساوية لكل من عاش تحت مطرقة الاستبداد وسيف الظلم والقهر، تجربتنا جميعًا حين كنا في شرخ الشباب وذروة الحلم بالوطن الحر الجميل، الوطن الذي خيم عليه ظله الكابوسي فحاصره في سجونه وأباطيله وأفرغه من جواهر قيمه ولآلئ تاريخه حتى آل إلى الخواء والوحشة والخراب.

١٦ - هل أسعدك الخروج من «جسدية هذا الوجود القميء» والرحيل الى عالم الروح، عالم المحال والغبطة السرمدية كما قلت عن رحيل صديقك الفنان التشكيلي الكبير

عبدالرحمن النشار؟! هل صادفت ما كنت تبحث عنه عبثًا طول العمر: معنى المعنى وحقيقة الحقيقة وجمال الجمال - الذي علمتنا أن نعشقه ونغوص في بحور تراثنا بحثًا عنه وأهديتنا الكثير الكثير من كنوزه القديمة التي ما تزال غضة ومخضرة؟!

١٧ - دعني أسألك كما سألت فارس البساطة عبدالرحمن فهمي حكيم مجلسنا وسمرنا الليلي الممتد في مسكنه بالروضة: هل عرفت النهاية قبل النهاية، فاختزلت المدى وختمت الرواية؟

وإذا كان الموت قد أتاك بغتة فهل شعرت بما شعر به ذلك المجهول الذي قلت عنه في إحدى ابيجراماتك العذبة الموجعة: كان يرى في موته حريته/ وفي حلول الموت لحظة الخلاص/ وحينما أحس بالسهم يشق صدره/ اغرورقت عيناه بالفرح (ص ١٤٤) يقيني أنك لم تشعر بالفرح، لكن ربما شعرت بالرضا في لحظتك الأخيرة الناضجة بفاكهة الموت - الرضا عن كل ما بذلت وأعطيت، عن أحبائك وزملائك وتلاميذك الأوفياء الذين رعوا عهدك، وتسلموا الأمانة عنك، وأقسموا على إكمال المسيرة ومواصلة طريق البذل والعطاء.

١٨ - وأخيرًا أقول لك ما قلته قبل أكثر من ربع قرن لحبيبنا صلاح في ختام بكائيتي إليه (هذه البكائية التي أبكتك وجعلتك تتفضل بنشرها - أثناء غيابي وعملي في صنعاء - في الذكرى الأولى لرحيله المفاجئ أيضًا في كتيب يليق بالحداد عليه): نم بسلام، نم بسلام يا أعز الراحلين.

حتى نلقاك في رحاب رب غفور ورحيم، ربما يسمح لنا، تحت عرشه السنيّ، باستئناف حوارنا القديم.

****

برقية حب إلى الراحل
أستاذي الدكتور عزالدين إسماعيل

أ. عبدالله السمطي(*)

حتى لحظاتك الأخيرة كنت مهمومًا بالعمل الثقافي الأكاديمي، لقد رحلت فيما مؤتمر النقد الدولي في دورته الخامسة الذي أسسته بكلية الآداب بجامعة عين شمس تترى فعالياته بين أروقة قسم اللغة العربية الذي كنت أحد أوسمته الثقافية الكبيرة، حين حاضرت به، وألقيت على طلابه من ينابيعك العلمية الثرة. وحين أعطيته معنى آخر بإسهامك الكبير في هذا المؤتمر النقدي الدولي المهم.

لم أتتلمذ على محاضراتك بشكل مباشر، إنما على كتاباتك بدءًا من هذا المؤلَّف التنظيري: (الأدب وفنونه) الذي ألفته وأنت ما تزال طالبًا بالدراسات العليا، مع ذلك يعد مصدرًا مهمًا لدارسي الأدب في العالم العربي وطبع أكثر من ١٢ طبعة.

تتلمذت عل ما أنتجته لنا من رؤى في كتاب: (الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) والذي يعد أحد الكتب الثلاثة الرئيسية في قراءة تجربة الشعر الحر مع كتابي نازك الملائكة وإحسان عباس.

ما كتبته عن المسرح، والأسس الجمالية للإبداع، وعن النثر العربي، والتحولات النقدية، وما كنت تنشره بمجلة: (فصول) التي أسستها بدايات الثمانينات في القرن العشرين، وأصبحت بحق مدرسة نقدية قائمة بذاتها.

كنت الناقد الأكاديمي الذي تواصل عمله وتفاعل ثقافيًا عبر عدة أدوار، لم أكن أعلم يا سيدي أن هذه الملامح الغربية الشرقية معًا التي تطل من سحنتك تخفي وراءها هذه الثروة النقدية المنهجة، حين كنت أسمع اسمك أرتجف، وتعتريني قشعريرة كبيرة حين

(*) ناقد وباحث ثقافي وصحفي من مصر عمل في عدد من الصحف والمجلات في المملكة العربية السعودية ومصر.

أصافحك مصافحة التلميذ لأستاذه ما بين ندوة وأخرى. لكن صدرك كان أوسع وأرحب، ففي ذات مرة في إحدى ندوات جمعية النقد الأدبي الأسبوعية وصفتني أمام الحضور من النقاد والأدباء بهذا الوصف الذي أعتز به: (شاب هادئ وذهن متوقد).

لم أكن لأجهل علمك النقدي الكبير البعيد عن الدعاية والصخب حين سألتك إجراء حوار معك، فقلت لي: أأدهشتك ملامح هذا الأجنبي - تقصد نفسك - ومصطلحاته الغريبة فجئت تحاوره؟

لا سيدي أعرفك منذ المرحلة الثانوية، فاسمك مكتوب ضمن لجنة إعداد منهج الدراسة الثانوية الأدبية، وهذا حفزني لقراءة بعض كتاباتك في المرحلة الثانوية خاصة: (الأدب وفنونه) و(الأسس الجمالية) وبعض المقالات الأخرى، وفوجئت بتدريس مؤلفك: (الأدب وفنونه) في السنة الأولى بكلية الآداب، وهذا ما دفعني للاقتراب أكثر منك، لكنك كنت بجامعة أخرى هي القاهرة، ولم أتشرف بحضور محاضراتك بجامعة عين شمس بعد عودتك إليها حيث كنت قد تخرجت في الجامعة.

هل هذا هو عز الدين إسماعيل الذي غرقت في كتاباته؟ فيه تواضع العلماء، وترفع الحكماء عن الصغائر؟ لم تكن تهمك الحياة الأدبية، بقساوتها أو لدونتها، بلعناتها أم بدعواتها، كنت تمضي في طريقك العلمي الذي مهدت له بروح شاعرية أعطتك معنى تجميل الحياة وتوسيعها.

لم تكن معاركك وكتاباتك تزلفًا لمنصب أو لهوى أو لغرض، كانت لوجه العلم والحقيقة. هكذا كنت رئيسًا لهيئة الكتاب أو أستاذًا للأدب والنقد، أو مؤسسًا لجمعية النقد الأدبي التي شرفت بحضور عدد كبير من ندواتها، مصغيًا لك باهتمام طالب العلم.

لم أكن أتخلف عن حضور ندوة ما من ندواتك لأستمع إلى هذا الصوت الرخيم يتحدث عن البنيوية والأسلوبية، ومعنى المعنى، والمفاهيم (السسيوثقافية) كما كنت تسميها، والحداثة وما بعدها، والميتا- كريتسيزم . كما كنت تردد.

بصماتك جلية واضحة في مسيرة النقد الأدبي العربي الحديث، وستبقى مؤلفاتك النقدية والشعرية علامات تؤسس لفكر عربي منهجي جديد ومغاير.

هكذا أستاذي العزيز برحيلك تنضم لقائمة الأحزان في روحي التي غصت بأسماء أصدقاء، ومبدعين، من كافة الأجيال خلال سفري هذا الذي طال ..، هكذا أفتقد أصوات أساتذتي الذين رحلوا في السنوات العشر الأخيرة ومنهم : رمضان عبدالتواب، إبراهيم عبدالرحمن، لطفي عبدالبديع، يحيى عبدالدايم، عبدالقادر القط، فإلى روحك وأرواحهم الطاهرة محبةً وسلامًا، وإلى زوجتك الباحثة الفذة الدكتورة نبيلة إبراهيم الصبر والسلوان.

عن صحيفة الجزيرة - السعودية

٢٠٠٧/٢/١٩

****

جدل نقدي حميمي

د. عمر المراكشي(*)

عندما قرأت في مجلة القاهرة عدد ١٧٤ سنة ١٩٩٧ مقالة للأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل يجنس فيها ويحلل عمل أميل حبيبي «سداسية الأيام الستة» انتابتني ارتعاشة الباحث الراغب في مطارحة ما تبناه المرحوم في موضوع السرد الأدبي وإشكالية التحليل، ولم تتح لي في يوم من الأيام المناسبة للتعقيب على الأستاذ المرحوم إلى أن شرفتني المؤسسة فعينتني عضوًا في مجلس أمنائها، هناك جمعتني الظروف مع الأستاذ الناقد عزالدين إسماعيل تغمده الله بواسع رحمته فاختليت به في إحدى أمسيات باريس وكانت المناسبة تنظيم المؤسسة لدورة «شوقي ولامارتين».

قدمت للأستاذ المرحوم كتابي بعنوان «انتفاضة شخصيات الرواية الفلسطينية» في أعمال: غسان كنفاني - جبرا إبراهيم جبرا، أميل حبيبي، وصرحت له بأني تناولت في كتابي سداسية الأيام الستة وإني على اختلاف كبير معه في عملية التجنيس، ذلك لأن المرحوم قدم لهذا العمل بقوله: إنها عمل قصصي قد نسميه قصة أو مجموعة من ست لوحات قصصية ولكنه ليس بحال من الأحوال رواية وإن حمل غلاف هذا العمل العنوان الجانبي «رواية من الأرض المحتلة» بينما صنفت في دراستي هذا العمل على أنه أثر روائي بامتياز وقدمت الدليل العلمي على ذلك.

أصغى إليَّ الأستاذ بإمعان، ولم يندهش لزاوية نظري في العمل ولكنه استوقفني ليذكرني بكتابه القيم الذي كتبه سنة ١٩٦٥ تحت عنوان «الأدب وفنونه» وكان هذا الكتاب في ذلك الزمان مرجعًا للباحثين الراغبين في معرفة الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية عامة والجنس السردي على وجه الخصوص.

(*) أكاديمي وناقد مغربي ، له العديد من المؤلفات، كاتب عام لجمعية فاس سايس، عضو سابق بمجلس امناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

وتابع الأستاذ المرحوم حديثه عن هموم القراءة ومرجعيتها وعن القراءة والتأويل، وتوقف عند نقطة شكلت موضوع نقاش طويل بيننا إن لم أقل جدلاً نقدياً حميمياً انصبّ على تجنيس النص الإبداعي من خلال عتباته أو ما تمّ من خلال بنائه الفني، فكيف كانت بداية هذا الجدل النقدي؟.

اعتبرت أن العنوان في النص الإبداعي حاصر ينزع إلى توجه بلاغي يكسر هيمنة العنوان الكلاسيكي ويخرق وظيفته، ولهذا فهو يؤسس لمعان متعددة يتقاطع فيها الرمزي والفني، ويؤشر على علاقة ثقافية ومعرفية تساهم في توجيه القراءة، كما أنه جزء مندمج في النص وهو كما يعتبر الناقد شارل كريفيل بمثابة إعلام عن طبيعة النص أي هو المفتاح التأويلي الأول للقراءة.

ولئن اتفق الأستاذ المرحوم معي على هذا التناول فقد أبدى نوعًا من التحفظ على قراءة النص الإبداعي انطلاقًا من عتباته لأن هذه العتبات كما يقول قد تكون منتشرة داخل بنية نسقية مفتوحة على الاجتهاد في القراءة والتأويل وقد لا تنسجم مع أفق انتظار القارئ الذي يراهن على زاوية نظر قد تتباين مع رؤية المؤلف.

كان الأستاذ المرحوم هادئًا في معالجته لهذا الاختلاف، صوته يدعو إلى كثير من التأمل، وأفكاره تثير العديد من الإشكالات استدرجته إلى مؤلفات معاصرة راهنت قراءتها على جديد النقد فوجدته على علم بها لكن ليس على اتفاق معها فلمست فيه الباحث الذي هو على اطلاع بالتيارات النقدية العاصفة.

حدثني طويلاً عن ثرثرة الكتابات النقدية وعن أزمة المصطلح النقدي كما حدثني عن مفهوم الخطاب المقدماتي والوعي النقدي، فوجدته في حديثه مهتمًا بما تزخر به الساحة الأدبية من إنجازات نقدية لكني وجدته مصرًا على تصوُّره للحدود الفاصلة بين الأجناس السردية.

كان الجو باردًا ومن حولنا ضجة ونقاش فكري حاد حول كتاب لامارتين «حياة محمد صلى الله عليه وسلم» استحسن المرحوم الجلسة الباريسية واستأذنني في الانصراف لأسباب صحية.

****

في صحبة عز الدين إسماعيل

أ. فاروق شوشة(*)

أتيح لي أن أتعرف إلى عز الدين إسماعيل - لأول مرة - وأن أراه عن كثب، في منتصف الخمسينيات، حين دعته اللجنة الثقافية باتحاد كلية دار العلوم - وكنت مقررًا لها - هو ورفاقه من أعضاء الجمعية الأدبية المصرية لأمسية ثقافية، يقدمون من خلالها جمعيتهم الجديدة، ونظرتها إلى عالم الأدب والإبداع. كان عز الدين يتوسط كوكبة من رفاقه هم صلاح عبدالصبور وفاروق خورشيد وعبدالرحمن فهمي. تحدث صلاح عبدالصبور عن حركة الشعر الجديد، باعتبارها قفزة تجديدية في مسار الشعر العربي، وعن الآفاق التي يبشر بها شعر هذه الحركة في نماذجه المنشورة لروادها، وتحدث فاروق خورشيد عن مفهوم الأدب الذي هو فن قوليّ - أولاً وأخيرًا - وقدم عبدالرحمن فهمي إضاءة للإبداع القصصي الذي تبلورت من خلاله كتابات طليعية لعدد من كتاب القصة القصيرة. أما عز الدين إسماعيل فقد تولى مسئولية التنظير لأفكار الجمعية الوليدة في ما يتصل بالنقد الأدبي، والتأصيل لنظرية التفسير النفسي للأدب، التي سبقه إلى الكتابة عنها محمد خلف الله - عميد آداب الإسكندرية وعضو المجمع اللغوي - في تاريخ مبكر. لكن حديث عز الدين كان يتسم بالصرامة والجدية ولهجة الأستاذية. وظلت ذاكرتي تحتفظ - منذ ذلك الوقت المبكر الذي يتجاوز الآن خمسين عامًا - بصورة عز الدين إسماعيل في قامته السامقة، وفي شموخه، ووجهه الجاد حتى أتيح لي أن أتعامل معه بعد ذلك - بعدة سنوات - من خلال البرنامج الإذاعي «مع النقاد» الذي كنت أعده وأقدمه في مستهل الستينيات من إذاعة البرنامج الثاني - البرنامج الثقافي الآن - كان هو قد سافر إلى ألمانيا وأنجز رسالته للدكتوراه، وأصبح مدرسًا في كلية الآداب بجامعة عين شمس وواحدًا

(*) شاعر وإعلامي مصري مشهور له العديد من الدواوين. أمين عام مجمع اللغة العربية في القاهرة، عضو مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

من النقاد المعروفين والمعدودين في مصر. ثم أتيح لي أن أتعامل معه في مرحلة تالية – بدءًا من السبعينيات – من خلال البرنامج التلفزيوني «الأمسية الثقافية»، الذي استمر تقديمه طيلة ثلاثين عامًا، حلّ خلالها ضيفًا على العديد من الحلقات، ناقدًا ومفكرًا ومثقفًا كبيرًا، له منهجه ورؤيته وموقفه، وطريقة تناوله التي تقوم دومًا على بناء منطقي رصين ونظرة شاملة، لا تغفل عنصرًا من العناصر الأساسية في أي موضوع أو قضية يتناولها بالدراسة والتحليل.

وبعيدًا عن الإذاعة والتلفزيون، كان هناك تيار العلاقة المستمرة، التي ربطت بيني وبين عز الدين إسماعيل، في كل مراحل صعوده وتألقه الأدبي والأكاديمي، أستاذًا جامعيًا، ورئيسًا لقسم اللغة العربية في آداب عين شمس وعميدًا للكلية ثم رئيسًا لهيئة الكتاب ورئيسًا لتحرير مجلة فصول – المدفعية الثقيلة في النقد الأدبي كما كنا نطلق عليها – فرئيسًا لأكاديمية الفنون، فرئيسًا للجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة قبل أن يقاطع أي نشاط ثقافي رسمي، وينطلق في الطريق الذي اختاره لنفسه حين أنشأ الجمعية المصرية للنقد الأدبي وأخذ يقيم مؤتمرات النقد الأدبي العالمية بالجهد الذاتي، يخطط لها ويدعو أعلام النقد في الوطن العربي وفي العالم كله، وينفق عليها من حُرّ ماله حتى لا يمد يده إلى أحد.

ثم جاءت السنوات الأخيرة في علاقتنا، والتي تمثل الفصل الأجمل والأعمق في هذه العلاقة، حين ضمّنا معًا مجلس أمناء «مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري»، تجمعنا لقاءات المجلس الدورية، ومؤتمرات المؤسسة ومناسباتها الثقافية والأدبية، والسفر – بسبب هذه المؤتمرات – إلى عواصم عربية وأجنبية. تحملنا سيارة واحدة من منزلينا المتقاربين في حي الزمالك إلى مطار القاهرة، وتعود بنا سيارة واحدة من المطار إلى منزلينا ونحن في طريق العودة. وبين السفر والعودة، تمتلئ اللحظات والساعات والليالي والأيام بكشوف جديدة، تتيح لي معاينة طبقات جديدة في التكوين الجميل لشخصية عز الدين إسماعيل، وقراءة ملامح جديدة في سمْته الإنساني وهي شخصية تمتلئ بالصفاء والعذوبة والنقاء، والقلب الطفولي لإنسان جميل وناقد ومفكر ومبدع من طراز رفيع.

كان عز الدين إسماعيل في لحظات بوحه وإفضائه، وارتياحه لسامعه، ينتهز هذه الأسفار - بعيدًا عن مصر - لتطهير وجدانه والتنفيس عن صدره، من بعض ما علق بها من طعنات الغدر والتنكر والخساسة التي تلقّاها ممن كانوا بالنسبة إليه - بعض طلابه ومريديه وجلسائه وأصفيائه، والمنتفعين بالتفافهم من حوله، والتمسك بصحبته، والمستعينين به في أمور شتى حياتية وثقافية.

وخلال السنوات التي ضمتنا معًا في مجلس أمناء مؤسسة البابطين، وعشرات اللقاءات، ومئات الحوارات والعديد من الأسفار والرحلات، كان صوت عز الدين إسماعيل دائمًا إلى جانب العدل والموضوعية، والجدية في الطرح والتناول، والترفع - لغةً وفكرًا ومنهجًا - عمّا يمكن أن يعتبره خروجًا على شرف الثقافة والفكر، والانتصار الدائم للإبداع الحقيقي، من غير تحيز إلى اتجاه بعينه، أو تعصب إيديولوجي إلى مذهب بذاته.

وكثيرًا ما كنت أُذكّره بديوانه الشعري البديع: «دمعة للأسى دمعة للفرح» الذي يضم مقطوعاته الشعرية القصيرة المُحكمة التي تنتمي إلى فن «الإبجرامات»، - والإبجرام مصطلح يدل على القصيدة الشعرية الشديدة القصر التي تنتهي عادة بمفاجأة تلقي الضوء على أبياتها القليلة العدد وتخلع عليها دلالة خاصة، تصطبغ بطابع السخرية أو المفارقة في أغلب الأحيان - كان صدور هذا الديوان مفاجأة، فعز الدين إسماعيل يمارس الإبداع الشعري منذ زمان طويل، وإبداعاته الأولى - مواكبة زمنًا وروحًا - للإبداعات الأولى لصديقه الشاعر الرائد صلاح عبدالصبور، ومعهما صديقهما المشترك أحمد كمال زكي. عز الدين إذًا واحد من رواد الشعر الجديد، وكثيرًا ما حرضه أصدقاؤه وتلاميذه على جمع قصائده ونشرها، لكنه آثر - بعد صمت طويل - يزيد على أربعين عامًا - أن يواجه الناس بمجموعة شعرية تمثل لونًا جديدًا ومغايرًا في الكتابة الشعرية، لونًا غير مطروق أو شائع، هو ما يسمى في اللغات الأوربية باسم "الإبجراما". ولا يفوت عز الدين أن يشرح في تقديمه لديوانه معنى الكلمة وأصلها، وأنها كلمة مركبة في اللغة اليونانية القديمة من كلمتين معناهما الكتابة على شيء ما، وأنها كانت في البداية تعني النقش على الحجر في المقابر، إحياء لذكرى المتوفى، أو تحت تمثال لأحد الشخوص. وأن المقصود بها في النقد الأدبي القصيدة القصيرة التي تتميز بتركيز العبارة وإيجازها وكثافة المعنى

فيها، فضلاً عن اشتمالها على مفارقة، وتكون مدحًا أو هجاء أو حكمة، وأن الشاعر الإنجليزي الرومانسي كوليردج قد عرفها بقوله: إنها كيان مكتمل وصغير، جسدُه الإيجاز والمفارقةُ روحه. هكذا - كما يقول عز الدين إسماعيل - تطورت الإبجرامات من مجرد أن تكون نقشًا حتى صارت نوعًا أدبيًا له خصوصيته.

ويكشف عز الدين إسماعيل - الباحث المدقق والمؤصل للظاهرة في أدبنا الحديث - عن انفراد طه حسين بالالتفات إلى هذا النوع الأدبي في مقدمته لكتابه «جنة الشوك» حيث يقول: «**أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة إبيجراما أول الأمر على هذا الشعر القصير الذي كان يُنقش على الأحجار ثم على كل شعر قصير، ثم على الشعر القصير الذي كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحب أو نزعة من نزعات المدح أو نزعة من نزعات الهجاء، ثم غلب الهجاء على هذا الفن ولا سيما عند الإسكندريين وشعراء روما، وإن لم يخلص من الغزل والمدح. فلما كان العصر الحديث لم يكد الشعراء الأوربيون يطلقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير الذي يُقصد به إلى النقد والهجاء**». ويجمل طه حسين مقومات هذا النوع في القِصر، ثم في التأنق الشديد في اختيار ألفاظه بحيث ترتفع عن اللغة المبتذلة، دون أن تبلغ رصانة ألفاظ الفحول من الشعراء، وأن يكون في المعنى أثر من آثار العقل والإرادة والقلب جميعًا، وأخيرًا أن تكون المقطوعة منه أشبه شيء بالنصل المرهف ذي الطرف الضئيل الحاد، قد رُكّب في سهم رشيق خفيف، لا يكاد ينزع من القوس حتى يبلغ الرمية، ثم ينفذ منها في خفة وسرعة ورشاقة».

كان طه حسين - في هذا الكلام عن الإبيجراما - في حاجة إلى باحث جاد ومنقّب عميق حتى يكشف عن سبقه وريادته، وكان هذا الباحث هو عز الدين إسماعيل.

عندما فاجأنا ديوان «دمعة للأسى دمعة للفرح» كتبت عنه متسائلاً - وقد نشر المقال بعد ذلك ضمن فصول كتابي: زمن للشعر والشعراء - :«**ما الذي حرك عز الدين إسماعيل ودفعه دفعًا إلى كتابة هذه الإبيجرامات الشعرية وأن يجمع منها مائة وستًا وأربعين يضمنها هذه المجموعة الشعرية المفاجئة؟.**

هل هو الإحساس بالاكتمال، اكتمال الوعي والحياة، الذي يتيح للإنسان أن يرصد من ذروته العليا حقيقة الأشياء ودورة الأيام، وتزاحم البشر المستضعفين، وتقلب الأصدقاء وغير الأصدقاء، وتزاحم النصال على النصال؟.

أم هو انعدام الرغبة في البوح، البوح المستفيض، بحيث يصبح اللجوء إلى العبارة القصيرة المكثفة والومضة السريعة المختزلة بديلاً عن الاسترسال والإفاضة، فيحسّ الشاعر أنه ألمح ولم يصرح، وأصاب صميم الهدف ولم يقل ما يُمسك عليه، وحرّك قارئه إلى فعل الوعي وإعادة إنتاج النص دون أن يجعله قارئًا سلبيًّا مسترخيًا يستقبل من غير أن يشارك ويتمثل؟

أم لعلها الحكمة التي تلازمنا مع تقدم العمر، وطول الممارسة والتجريب؟ عندئذٍ تصبح هذه الحكمة المقطرة والمصفاة في كلمة أو كلمات قليلة هي جوهر الجوهر ولب اللباب، ويصبح الشعر عندئذٍ كما قال الشاعر القديم:

والشِّعْرُ لَمْحٌ تكفي إشارَتُهُ

وليس بالهَذْرِ طُوِّلت خُطَبُهْ».

أيًا ما كان الدافع أو المحرك، فقد وجد عز الدين إسماعيل في هذا الفن الشعري ضالته المنشودة، مما أغراه بالخروج من عزلته بعد أن كان يؤثر الاكتفاء بوجه الناقد والأستاذ الجامعي، والانشغال بالمؤتمرات النقدية الحافلة والنشاط الأسبوعي لجمعية النقد الأدبي التي يرأسها، والإشراف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه. إنه الفن الشعري الذي يساوق كبرياءه الإنساني والفكري، ويعصمه من التوقف أمام الصغائر والتفاصيل، ويضمن له من خلال أفق الحكمة وروح النقد اللاذع، وجوهر الشعر الخبيء والمعتق فيه، أجنحة الرفرفة والتحليق.

يقول عز الدين إسماعيل تحت عنوان «السؤال»:

بحثتُ في كل الجهات، سألت كلَّ من لقيت

لم أجدْ جوابًا

وحينما يئستُ وانسحبت

جاء من يسألني: ما سر هذه الكآبة؟

وتحت عنوان «تسبيحة» يقول:

لطمةٌ ها هنا

عطفةٌ من هناك

وخزةٌ في الحشا

مرفأ من هلاك

أنت هذا تراني

ولست أراك

ويقول بعنوان: «القريب البعيد»:

تنقضي ساعة

ينقضي اليوم، والعالم يمضي

وأنت كما أنت

كل الخيوط مُقطّعةٌ

والفواصلُ مطموسة

ونجوم الظهيرة مصلوبة

والجنون قريب بعيد

ويقول عن «اللون الصريح»:

استعرضتُ الألوان، لكي أنسجَ لي لونًا يسترني

فتنازعني الأخضر والأحمر والأسود والأبيض

كلٌّ يستعرض أُبّهته

لكني آثرت أخيرًا لون يقيني، لون جنوني

أن أسترَ عُريي في عُريي

ويقول تحت عنوان «دمامة»:

حكوا لنا أن فتى في سالف الزمان يُدعى «نرجسا»

كان جميلاً فمضى يعشق ذاته

فمن سيحكي عن فتى من عصرنا يتيه تيها

وروحه تنضح بالدمامة!

ويقول تحت عنوان «حرية»:

كنا رفيقين على بداية الطريق

حتى تشعب الطريق فافترقنا
استعبدته السلطة والوجاهة
ورحتُ حرًا
أقطفُ الزهور من حدائق الشعر
اغني

وأخيرًا يقول عز الدين إسماعيل تحت عنوان «من بعيد»:

من سعف النخل صنعت مقعدا
أجلس فيه تحت سقف بيتي القديم
لأنشئ الأشعار عن أسطورة النخيل

ثم أتساءل: هل حققت هذه الإبيجرامات لمبدعها ما سماه أرسطو بالتطهير، من خلال شعر المأساة والملهاة؟ وكأن شاعرنا كان يريد «التطهر» من مخزون هائل يملأ وجدانه الذي اختلطت فيه صور الوجوه الكئيبة والأرواح التي تنضح بالدمامة والأفعال التي تتسم بالغدر والخسّة والخيانة!

أغلب الظن أن التطهر من هذا المخزون الهائل ما يزال في حاجة إلى إبجرامات جديدة ودواوين جديدة!

وبعد سنوات كان الديوان الجديد لعز الدين إسماعيل ديوان «هوامش في القلب» الذي صدر بعد رحيل صاحبه بأيام قليلة فلم يتح له أن يراه. وبقي الديوان من بعد صاحبه يضم هذا الشعر البديع الأنيق الذي ما يزال يحتفظ بنضارته ونضارة شباب صاحبه، فيه منه رجولته وكبرياؤه ونضجه واكتماله، وفيه تألق شاعريته وانسياب نفسه الشعري في تلقائية وعفوية نادرتين، على عكس ما نجد في شعر الأساتيذ والنقاد من صنعة أو اصطناع. وفيه ما يدل على الوعي النقدي المستتر لصاحبه، والمتمثل في إحكام بناء القصيدة، ومنطقها الفني الحتمي، ونجاتها من النثرية والترهل ومن انعدام توقع النهاية التي تضفي على القصيدة كلها ظلالاً من المعنى والدلالة، وهو الأمر الذي بلغ تمامه وكماله في ديوانه: «دمعة للأسى دمعة للفرح». وفي الديوانين المختلفين - مذاقًا ولغةً

وتوجهًا وبِنْية شعرية - يقدم عز الدين إسماعيل حقيقته الشعرية في وجهيها معًا، وجه الشاعر الرائي الحكيم ووجه الشاعر المغني للحياة. وهما وجهان متحققان لدى كل شاعر كبير، لا تخلو حكمته وتأمله من مائية الشعر وكيميائه، ولا يخلو تدفقه العاطفي وانسيابه الغنائي من جدلية العناصر وتزاحم الأضداد ونفاذ البصيرة الشعرية.

يقول في قصيدته «زمن البكارة»:

لم يكن ذلك العشق وهمًا،
ولا كان محض انخداع
كان بُرْعُمُها صارخًا بالمواعيد
كان افتتاح المواسم
واخضرار الرؤى في زمان الطفولة
كان معزوفة النور في منبت الفجر
في شقشقات الندى،
في انتفاض العصافير في وكرها
تستهلُّ أناشيدها البابلية
كان أولى انبثاقات صبحٍ فضيض التلاوين
بكر المرائي
كان في وَشْوَشاتِ الحجارة فاتحة الأبجدية
كان لحن البداية
كان بدءًا وكان الغواية

قراء هذا الشعر لابد أنهم يدركون حجم موهبة صاحبه وأصالة شاعريته، ويعرفون السر في تميز كتاباته النقدية عن الشعر والشعراء، لأنه كان يكتب عن فنه الأثير بشفافية شاعرٍ واعٍ بأساليب الشعرية، مشاركٍ فيها من داخلها لا من خارجها. وسوف يدركون - أخيرًا - لماذا كانت كتابات كثيرين غيره ملأى بالادعاء والعجز الأمر الذي يحاولون تغطيته وإخفاءه بالبلاغات الزائفة واللغة المزدحمة بالحذلقة البيانية.

في قصيدته «لغتي» يقول عز الدين إسماعيل:

أخرج من بَدَني أحيانًا كي أنسى لغتي
كي أنفُضَ عن وجهي وَسْمَ اللغة الشهوة
واللغةِ الملعونةِ
واللغةِ الملتفّةِ
وأمدُّ خيوطي المنسوجة من زَبَد الأوهام الأولى
كي أدخل في طقس اللغة المنسيّةِ
لغة الماءِ،
ولغة العشب،
ولغة الأحراشِ البرّية
أدخل في زمن العشق الأول والآفاق النورانية
كيْ أسبح في نهر الغبطة
وأحلّق في بَدوات الصحو على سُرُرِ النشوات القُدُسية
أنحلُّ أثيرًا في بستان الكونِ
شعاعًا في قُزح الملكوت (لا أبصر شيئًا، لا أسمع، لا أتكلم)
لا أرضى، لا أتمرد، لا ألتذّ، ولا أتألم،
لا أتفاءل، لا أتشاءم، لا أفرح، لا أحزن،
لا أتجلّد، لا أركب خيل العصيان، ولا أندم، لا أَخْلَق، أو أتجدّد.
أصبح فاصلة في لغة المطلق
أصبح لغة لا تُسمع أو تُنطق.

عندما يصبح مبدع هذا الشعر الجميل ناقدًا للشعر، فلابدّ أن يكون لنقده طبقته ومستواه، ولكتابته جوهرها وتوهجها، ولوجهيه معًا: المبدع والناقد تكاملهما البديع وأفقهما العالي وطرازهما الرفيع.

لسوف يبقى من عز الدين إسماعيل وجهه النقدي والأكاديمي البارز المتمثل في عدد من الدراسات النقدية والأدبية التي كان يرود بها ميادين جديدة، ويكتشف من خلالها وبها دروبًا غير مطروقة، وهي الدراسات التي حصدت عددًا من الجوائز العربية المهمة مثل

جائزة فيصل في السعودية وجائزة التقدم العلمي في الكويت، فضلاً عن الجائزة التقديرية في مصر. كما سيبقى وجهه الإبداعي الشعري، واحدًا من رواد حركة الشعر الجديد، المجددين للقصيدة العربية، والمسهمين في ترسيخ بنيانها وهيكلها الإيقاعي ومنطلقاتها التجديدية.

ويبقى في نفوسنا - نحن الذين أتيحت لنا صداقته وصحبته والاقتراب منه - حضوره الإنساني الجميل، وقلبه الطفوليّ، ونفسه العذبة السّمحة، المتوهجة بالتواضع والكبرياء معًا. كنا برفقته - ذات مرة - وفدًا يضم الشعراء ملك عبدالعزيز وسعد درويش ومحمد إبراهيم أبو سنة وأنا، وكانت المناسبة هي المشاركة في مهرجان «ستروجا» الشعري في دولة يوغوسلافيا السابقة، وتقديم ليلة شعر مصرية ضمن ليالي المهرجان. وفوجئنا بعز الدين إسماعيل - رئيس الوفد وكبيرنا منزلةً ومقامًا - يتصرف معنا وقد نسي أو تناسى أمور الرئاسة والمنزلة، ليعود طفلاً يصطحب مجموعة أطفال، يستلقون بالساعات على العشب الطريّ في الحدائق العامة، الآسرة الجمال والنظافة، ويشارك في لهونا ومزحنا وعبثنا، وإذا به في جعبته الكثير الذي يفوق ما لدينا، ويجعل من رحلتنا معه وفي صحبته حدثًا نادرًا لا يسهل تكراره، ونحن نلتف في كل ليلة من حول الشعر، ننشده ونتطارحه ونخوض في أموره وقضاياه، ونخلط بين الجد والهزل، وبين الشعر القديم والشعر الجديد. وهو لا يمل التنبيه والإشارة والتصويب، ولديه - في كل الأحوال- مدد لا ينضب، وقدرات لا تتوقف، وأستاذية هادئة لا تفارقه ولا تتخلى عنه، حتى في مواقف اللهو والانطلاق.

لقد كان عز الدين إسماعيل وسيبقى، نموذجًا لصاحب الموقف والرسالة. حياته كلها مواقف دالة وعلامات بارزة، وإبداعه كله - ناقدًا وشاعرًا - شاهد على رسالة تنويرية باذخة، قام بها على الوجه الأكمل، وكأنه - بمفرده - مؤسسة ثقافية شاملة، مكتملة العدة والأدوات، قادرة على التصدي والمواجهة، وأخذ زمام المبادرة والتنبيه والاكتشاف، في سياقٍ ظلّ يحوطه معْنيان: الشرفُ والاحترام.

****

عز الدين إسماعيل
من أرشيف الذكريات

د. محمد شاهين(*)

كان قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة عين شمس في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي يرفد التخصص الرئيسي للقسم ببعض المواد من أقسام أخرى من كلية الآداب، وذلك بقصد تطعيم التخصص بالثقافة القومية وحماية أصحابه من مغبة التركيز على ثقافة واحدة محددة، خصوصًا وأن هذا التركيز كان سيقوم على الثقافة الأجنبية دون سواها. إحدى تلك المواد كانت «مقدمة في الأدب العربي»، وكان عزالدين إسماعيل مدرسها. كانت تلك مقدمة رائعة خير ما يقدم لطلبة السنة الأولى، والتي قدمها الدكتور عزالدين بشكل يفوق الوصف بسبب ما أوتي من قدرة على تقديم السهل الممتع لطلبة حديثي العهد بالحياة الجامعية.

كان يبدأ المحاضرة مثلاً بسؤال في غاية البساطة: ما هو الأدب؟ وكان يصغي بعدها إلى كل من يريد منا أن يدلي بدلوه، معتقدين في البداية أن الإجابة عليه لا تمتنع على أحد، لندرك بعد ذلك صعوبة المسألة التي تقتضي أكثر من مجرد الحديث عن انطباع عابر اكتسبناه سلفًا من ألفة المسلّمات التي كانت تسكن دواخلنا دون جدل، والتي كنا نطلقها بردة فعل بريئة سريعة.

انتهى العام الدراسي وقد خرجنا بمدخل صدق إلى الأدب العربي، أثار مدرسه فينا أسئلة ما زالت آفاقها تتسع مع الزمن، وتجعلنا، ندرك أن السؤال أهم وأبقى من الجواب

(*) أكاديمي وناقد أردني. أستاذ الأدب الإنجليزي بالجامعة الأردنية، مستشار وزارة التعليم العالي، حاصل على وسام الاستقلال وجائزة جامعة فيلادلفيا للترجمة المتخصصة. له عدد من المؤلفات. عضو مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

الذي ربما ينتهي بنا إلى حد ناقص للحقيقة الشائكة التي لا تقف عند حد. ومن بين الذكريات التي ما تزال تسكن ذاكرتي هي تلك المناسبة التي حضر فيها إلى المحاضرة طالب من طلاب المادة متأخرًا إلى المدرج، وكان ذلك الطالب قد اعتاد أن يلعب دور البهلوان خارج المحاضرة وأحيانًا داخلها. بينما كانت المحاضرة مستمرة، دخل عشيري يحمل وردة قربّها من أنفه وكأنه يشمها. وكان مجرد ظهور عشيري أمامنا ببذلته التي لا تتسع لسمنته وربطة عنقه البراقة وشعره الخفيف المسبل إلى الخلف المثبت بزيت الشعر - موضة العصر آنذاك - كان مجرد ظهوره يثير فينا الضحك وتوقع الجميع من الدكتور عزالدين أن يغضب مثلما كان قد غضب قبله في نفس اليوم الدكتور محمد سمير، أستاذ الأدب الإنجليزي الذي صاح في عشيري بغضب شديد: كم كان من الأفضل أن تكون على ظهر الباخرة التي غرقت في القناطر هذا الصباح بكامل ركابها بدلاً من أن تكون حيّاً ترزق الآن! وقد ضحكنا جميعًا على عشيري بدلاً من أن نضحك معه، وضاعت عليه فرصة النجومية التي كان ينشدها.

ارتبط اسم مجلة «الطلائع» (ليس «الطليعة» كما يظن معاصرو المجلة أو الدكتور عزالدين نفسه حسب ما قال في مقابلة أجرتها معه محطة النيل الثقافية)، ارتبطت المجلة باسم الدكتور عزالدين إسماعيل التي أنشأها عام ١٩٥٨ لتكون أول مجلة في كلية الآداب، تستقطب أقلام الناشئة من طلاب الكلية. وفي عددها الأول، نشرت أول مقالة لي عن مسرحية شكسبير الملك لير. وكم كانت سعادتي غامرة عندما رشحتها الكلية للفوز بجائزة الكلية عن المقالة الفائزة في عيد اليوم العلمي. ولا أبالغ إذا ما قلت أن المقالة والميدالية اللتين ما أزال أحتفظ بهما ظلتا دافعًا قويّاً شجعني على الكتابة والترجمة منذ ذلك الحين. وارتبط اسم الدكتور عزالدين إسماعيل باسم النخبة من زملائه، من أمثال الدكتور علي الراعي والدكتور مهدي علاّم والدكتور عبدالقادر القط الذين كان لي شرف التتلمذ على أيديهم، رحمهم الله جميعًا، كان هؤلاء الأساتذة مثالاً يحتذى، وأدركت ذلك بشكل خاص في مرحلة جامعية لاحقة عندما رحلت إلى أرض الله الواسعة، حيث أيقنت آنذاك كم كان علمهم نافعًا ومعينًا لي على مواجهة الصعاب في حياة المنفى التي كان عليَّ أن أعيشها في الغرب.

التقيت بالدكتور عزالدين إسماعيل بعد عقود من الزمن في مجلس أمناء جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وكان سروري عظيمًا عندما وجدت نفسي أجلس معه مستعيدًا تلك الذكريات العزيزة، فأحضرت له نسخة من تلك المجلة، وكتابه «الأدب وفنونه» الذي كان معينًا لنا في تلك المادة التي درستها على يديه، والذي ظل مرجعًا مهماً لطلاب الأدب لأجيال تلت، وقد شرفني آنذاك بتوشيح الكتاب بكلمات مؤثرة تليق بعطائه لطلابه، وتسجل ديمومة التواصل الجميلة بين الأجيال.

وفي سياق الحديث في آخر اجتماع لمجلس الأمناء في الكويت، أخبرني الدكتور عزالدين عن الصعوبات التي يواجهها في المحافظة على استمرار جمعية النقد التي أنشأها واستطاع أن يحضر إلى مؤتمراتها عددًا من نقاد العالم البارزين. كانت الصعوبات مادية لأنه آثر أن تكون الجمعية مستقلة عن المؤسسات الرسمية خشية أن يلحقها تدخل لا يليق بحرية النقد وديموقراطيته أصلاً.

وفي المدة الأخير، أخبرني كيف وقعت الجمعية في ضائقة مالية كادت تحرمها من استمرار عقد مؤتمرها الذي كان يعقد كل عامين. لم يغير موقفه من المؤسسات الرسمية ولم يتقدم إليها بطلب الدعم. وقد ذكر لي شخصيّاً أنه ينوي بيع قطعة أرض يمتلكها في مصر لتسديد نفقات المؤتمر الذي ساهم ابنه مساهمة مرموقة في تمويله. وعندما حضر إلى عمان بدعوة من مؤسسة شومان لإلقاء محاضرة. عرضت عليه اقتراحًا يقضي بالتقدم إلى المؤسسة غير الرسمية من أجل المساهمة في تمويل مؤتمره، فكانت استجابته مشوبة بالحياء والخجل، مما دفعني إلى أن أتبرع بالتحدث نيابة عنه إلى مدير المؤسسة معالي الأستاذ طاهر الثابت الذي استجاب على الفور، مقدرًا المشروع الخير وصاحبه وعفة نفسه. كان هذا ما حصل معه في مؤسسة الجائزة التي عمل مجلسها مشكورًا على تقديم ما تيسر من الدعم كان له الفضل في استمرار عقد المؤتمر.

وبعد.. هذا هو عزالدين إسماعيل الأكاديمي الإنسان الذي عاش الأدب والنقد بقيمه الرفيعة يرحل عنا مخلّفًا قيمًا رفيعة جميلة تعمق روح الاستمرارية بين الأجيال.

****

عقلية فذة واكبت كل العصور والنظريات النقدية حتى ما بعد الحداثي منها:

عزالدين إسماعيل.. غياب مؤسسة ثقافية كاملة(*)

أ. أحمد وائل

وأ. أحمد ناجي(**)

رحل صباح الأحد قبل الماضي الناقد الكبير د. عزالدين إسماعيل، الذي شغل خلال حياته العديد من المراكز الرفيعة بالوسط الثقافي المصري منها:عميد كلية الآداب بجامعة عين شمس، ورئيس للهيئة المصرية العامة للكتاب، وأمين عام للمجلس الأعلى للثقافة، ورئيس أكاديمية الفنون، فضلاً عن إنشائه ورئاسته لتحرير عدد من المجلات الأدبية والثقافية مثل: «فصول»، «القاهرة»، «الفنون» وغيرها.. ومن ثم نال عددًا من الجوائز والأوسمة في هذا المجال، منها جائزة الدولة التقديرية في الآداب ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى وآخرها وأبرزها (جائزة الملك فيصل العالمية) عام ٢٠٠٠.

اهتم عزالدين إسماعيل منذ بداية اشتغاله بالنقد الأدبي، بجعل الدراسة النقدية دراسة علمية لها كل مقوماتها المعرفية العلمية الدقيقة بجانب تميزها بمراعاة الأسس الفلسفية للنقد الأدبي بمختلف نظرياته واتجاهاته دون خلوها من تقديم الجمالي، كما لو أننا أمام تاريخ موجزٍ لعلم الجمال، والذي قال عنه في إحدى حواراته أنه قرأ كتابًا ضخمًا في الإنجليزية عن تاريخ علم الجمال، فاستوقفه في مقدمته اعتذارٌ من جانب المؤلف عن نقصٍ وقع بالضرورة في الكتاب، يتمثل في خلوه من الوقوف على نظرية الجمال في الثقافة الإسلامية، نتيجةً لجهل الكاتب بهذه الثقافة وبلغتها، فكان هذا الكتاب

(*) وردت هذه الشهادات في مجلة أخبار الأدب المصرية، العدد رقم (٧٠٩)، ١١ فبراير٢٠٠٧، ونوردها بنفس الترتيب.

(**) محرران بمجلة (أخبار الأدب) المصرية.

حافزًا للدكتور عزالدين للبحث عن هذه المنطقة في الثقافة العربية.

كما يتجلى في دراسات د. عزالدين إسماعيل البحث في علم الجمال وعلم النفس ليس باعتبارهما ترفًا عقليًا، بل كسعي جاد وحثيث لتحقيق الوعي السليم بالعملية الإبداعية، فلم تكن المقدمتان الجمالية والنفسية إذًا مقصودتين لذاتهما، بل كانتا الركيزة الأساسية والضرورية للتصدي للنص الأدبي، أيّاً كان النوع الأدبي الذي يمثله هذا النص..حسب منهج الراحل. لذلك حظي عزالدين إسماعيل طوال عمره بتقدير متواصل من أساتذته و زملائه، ثم طلابه الذين رعاهم طوال عمله الجامعي، وكل هذا يتجلى بالشهادات التالية التي قدمها النقاد لأخبار الأدب عن هذه العقلية النقدية التي قلّما يتوافر مثلها.

****

رائد الحداثة النقدية

د. محمد عبدالمطلب(*)

في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي فوجئ المجتمع الأدبي بصدور كتاب (الأدب وفنونه) لباحث كان لايزال في مرحلة دراسته للماجستير، ولم يكن له إلا مجموعة من المقالات المنشورة في مجلة (الثقافة) وغيرها من المجلات الأدبية، وكان صدور الكتاب إعلاناً عن مولد ناقدٍ مميزٍ بمعرفته العميقة بالتيارات الأدبية، وإدراكه الواسع لنظرية الأدب.

وقد تكاثرت الروافد المؤثرة في هذا الناقد، حتى تحول من ناقد مقتحم الى ناقد رائد، وجاءت ريادته بالخلاص من النقد الحكمي إلى النقد التحليلي الذي يستفيد من منجزات العلوم الحديثة في الدراسات النفسية والاجتماعية واللغوية، وتوجيه العناية الى أبنية (الخيال والتعبير والتأويل والنسق والبنية).

والمهم في ذلك كله ما قام به الدكتور عزالدين من التوفيق الواعي الذي يتابع ما بين يديه من التراث العربي، وما وفد من المنجز الغربي الحداثي، ومن هذا الموقف التوفيقي يطرح في مرحلة مبكرة العلاقة بين الأدب واللغة، وهي العلاقة التي قامت عليها (الأسلوبية والأسلوب) قبل أن يستفيض الحديث عنها في الزمن الأخير، فالأسلوب عنده هو الاستخدام الخاص للغة ، لأن لكل أديب أسلوبه على حد قول العالم الفرنسي بوفون (الأسلوب هو الرجل نفسه) وقد تبع ذلك طرح مفهوم (البنية) بوصفها النظام الداخلي للنص، والبنيوية لم تكن عنده مجرد منهج في التفكير، بل إنها (إيديولوجية) لا تسقط الانسان من منظورها، وهو ما يعني سعيه لتعديل مفهومها لتلائم النص العربي، وذلك قبل أن يستفيض الحديث في الواقع الأدبي على البنيوية في السبعينيات من القرن الماضي.

(*) أكاديمي وناقد مصري معروف، أستاذ النقد الأدبي والبلاغة بقسم اللغة العربية، كلية الآداب بجامعة عين شمس.

واللافت أن الدكتور عزالدين - في مرحلة مبكرة أيضًا - أرهص (بالنقد الثقافي) الذي أصبح صاحب السيادة في الواقع الحاضر، فالثقافة العامل المركزي الذي ينتج الإبداع، أي أنَّ الثقافة هي الوسيط الذي يوجه وقائع الإبداع في خفاء حينًا وفي وضوح حينًا آخر، لأن الإبداع الحق تعبير عن الإنسان في نسق ثقافي.

لقد تتابع هذا الجهد التنظيري في كثير من مؤلفاته، مثل: (الأدب وفنونه) و(التفسير النفسي للأدب) و(الشعر العربي المعاصر) و(الشعر المعاصر في اليمن) و(وقضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر) و(الأسس الجمالية في النقد العربي) وسواها من المؤلفات التي أصبحت مرجعًا أساسيًا لكل الباحثين في الوطن العربي.

وكل ذلك وغيره هو الذي وضع عزالدين إسماعيل في مكان الريادة. بوصفه مؤسسة ثقافية متكاملة لم يستطع الوصول إليها إلا قِلَّةٌ من الأفذاذ.

****

صاحب المواقف والمبادئ

أ. فاروق شوشة(*)

عزالدين إسماعيل كيان ثقافي ومعرفي ضخم، اجتمع فيه المبدع الكبير والناقد الكبير والمفكر الكبير والتقت في تكوينه الإنساني مجموعة من الصفات النادرة التي لم يعد يتوافر بعضها في أهل هذا الزمان من رقةٍ وصفاءٍ وعذوبةٍ وصدقٍ وإخلاصٍ وحميمية. وقد امتدت علاقتي به على مدار أكثر من نصف قرن، منذ رأيته لأول مرة ضمن مجموعة من زملائه الذين أسسوا معه الجمعية الأدبية المصرية في منتصف خمسينيات القرن الماضي، وكان هذا اللقاء بدعوة من اللجنة الثقافية باتحاد كلية دار العلوم، كان معه صلاح عبدالصبور وفاروق خورشيد وعبدالرحمن فهمي. وكان واضحًا أن عزالدين - من بينهم - هو الذي يقوم بدور المُنظِّر والموجِّه النقدي، كما كان يعرض أسس نظريته في المدخل النفسي لدراسة الأدب، ثم استمرت علاقتي به من خلال مواقعه المختلفة، فقد كان أستاذًا ورئيسًا لهيئة الكتاب ورئيسًا لتحرير مجلة فصول ورئيسًا لأكاديمية الفنون وناقدًا بارزًا في حياتنا الثقافية، ورئيسًا لبعثة شعراء مصر الى مهرجان ستروجا في يوغوسلافيا سابقًا وكانت تضم الراحلين سعد درويش وملك عبدالعزيز، كما كان من شعراء الوفد محمد إبراهيم أبو سنة وفاروق شوشة، وكشفنا فيه خلال الرحلة أعماقًا جديدةً وطفولةً فريدةً رائعةً وقلبًا شديد الصفاء والنقاء، وكانت أيامنا معه وبه رائعةً لاتنسى. وقُدِّر لي أن أستضيفه في برنامج «الأمسية الثقافية» التليفزيوني حول العديد من القضايا الثقافية والنقدية والمعرفية وحول إبداعه هو وإنتاجه النقدي وفي مناسبات حصوله على العديد من الجوائز منها: «جائزة الدولة التقديرية» و«جائزة الملك فيصل العالمية» و«جائزة الكويت

(*) شاعر وإعلامي مصري معروف.

للتقدم العلمي». وكان عزالدين إسماعيل في كل ما يمارسه مثقفًا كبيرًا من طراز نادر يحشد للأمر بكل ما في طاقته ووسعه من عتاد معرفيٍّ وذخيرةٍ فكريةٍ، ويأخذ كل شيءٍ بمنتهى الجدّية والموضوعيّة.

ثم أتيح لي معه خلال السنوات العشر الأخيرة صحبة جميلة من خلال زمالتنا في مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. فقد كنّا معًا نمثل مصر في هذا المجلس، وخلال هذه السنوات جمعتنا عشرات اللقاءات والجلسات والحوارات والرحلات في داخل العالم العربي وخارجه، ويومًا بعد يوم اكتشفت فيه أكثر وأكثر عمقه الإنساني وصفاء عقله وفكره، ودوره المؤسس في حياتنا النقدية المعاصرة من خلال مؤلفاته وترجماته وأبحاثه، ورئاسته لجمعية النقد الأدبي التي كان ينفق من ماله الخاص على مؤتمراتها الدولية.

وعزالدين إسماعيل رجل موقف، وصاحب مبدأ لا يتنازل أبدًا عنه، الأمر الذي عَرَّضَهُ لخيانات عددٍ مِمَّن كانوا ذات يوم من أصدقائه وأصفيائه وتلاميذه. الأمر الذي ترك في داخله ندوبًا شاغرةً لم تبرأ كانت وراء كتابته لإبيجراماته الشعرية الشديدة التركيز والتكثيف التي ضمها ديوانه «دمعة للأسى دمعة للفرح» وديوانه الثاني الذي صدر يوم وفاته عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بعد إلحاحٍ شديدٍ ومتابعةٍ مستمرةٍ من صديقه الناقد الدكتور محمد عبدالمطلب.

أمّا ديوانه الأول فلا يصعب على قارئه التعرُّف على الوجوه التي صورها عزالدين إسماعيل بقلمه الساخر وريشته الكاشفة.

ولسوف يبقى الكثير من عزالدين إسماعيل ودوره التأسيسي في حياتنا النقدية المعاصرة، ودوره الطليعي في حركة الشعر الجديد «الشعر الحر» مع رفيقي دربه (صلاح عبدالصبور وأحمد كمال زكي)، ودوره الأكاديمي المستنير في تطوير مناهج الدراسة

الأدبية أستاذًا في قسم اللغة العربية بكليّة آداب عين شمس ورئيسًا للقسم وعميدًا للكلية، ودوره في لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة عندما كان مقررًا لها وقبل أن يقاطع المؤسسة الثقافية الرسمية ويمارس نشاطه النقدي والثقافي الحر، ودوره في مجلة فصول وهو يقوم بدور المهندس الذي يخطط ويوجه، ويراجع ويصحح ويلغي ويثبت، ويترجم بنفسه ما أساء البعض ترجمته فجاء هجينًا لا يُفْهَمْ. فضلاً عن كتابات افتتاحيات المجلة تحت عنوانه الأثير «أما قبل» ودراساته في المجلة وفي مقدمتها دراسته البديعة عن صلاح عبدالصبور بعد رحيله.

ويبقى – قبل هذا كله وبعده – من عزالدين إسماعيل صورة قامتِه الشامخة إنسانًا ومُبدعًا ومفكرًا وناقدًا، لأنّ وجودها بيننا يطمئننا ويملأنا بحوافز الحياة.

****

قائد دولة النقد

د.صلاح السروي(*)

أتصور أن الراحل عزالدين إسماعيل واحدٌ من أهم من أنجبهم جيل النهضة الحديثة، فهو ينتمي لجيل شوقي ضيف ومندور وهؤلاء العمالقة، حيث كان عالمًا بمعنى الكلمة، تعلمنا على يديه ومن كتابه في الشعر العربي المعاصر الخطوات الأولى للنقد الشعري، فقد كان أول من تلمسوا ظاهرة الشعر الحديث، ودرسوها وتتبعوا حدودها، كما كان له اهتمام كبير بعلم الجمال.

ولا ننسى أيضًا اهتمامه بعلم الجمال وتأسيسه لمجلة فصول، حيث كانت نافذة نطلُّ من خلالها على المشهد النقدي العالمي، فهذه المجلة يؤرخ بها ولما قبلها وما بعدها، نظرًا للدور الكبير الذي لعبته في الحركة النقدية المصرية، ولا يقل دورها عن دور مجلة الرسالة.

كان للراحل أيضًا دور قيادي في تأسيس وقيادة جمعية النقد الأدبي وهي التي كانت تستضيف المؤتمر العالمي للنقد الأدبي وهو دور لم يكن معروفًا على الحياة الأدبية قبل ذلك، فالراحل صاحب أيادٍ بيضاء على الحياة النقدية والأدبية.

****

(*) أكاديمي وناقد مصري، أستاذ الأدب الحديث والمقارن بجامعة حلوان.

النابغ مسرحياً ونقدياً

د. ثناء أنس الوجود(*)

الراحل الكبير كان شخصًا عزيزًا على الوسط النقدي كله، وكان نابغةً منذ صغره، فهو حينما تخرج من كليَّة آداب القاهرة لم يتم تعيينه معيدًا، بل تقدم بعد تخرجه إلى جامعة عين شمس حيث عين على الفور معيدًا بها نظرًا لنبوغه البارز. وكانت رسالة الماجستير الأولى التي كتبها تتناول معايير النقد الأدبي قديمًا عند العرب وحملت عنوان «في النقد الأدبي القديم عند العرب» وقد نال عن هذه الرسالة بعد ذلك جائزة فيصل العالمية، ثم بعد ذلك أعدَّ رسالة الدكتوراه التي نُشرت في السبعينات في كتابٍ تحت عنوان «في الشعر العربي المعاصر» وكان يُعدّ من أهم الكتب النقدية آنذاك.

عزالدين إسماعيل لم يكن ناقدًا دارسًا لمكونات الثقافة العربية قبل الإسلام وحسب، بل مبدعًا وشاعرًا ومسرحيًا كتب مسرحيةً هامةً هي «محاكمة رجل مجهول» وقد عرضت هذه المسرحية في السبعينات، ولا تزال أقسام المسرح في كليات الآداب تتخاطفها لتمثيلها، كما كان أيضًا شاعرًا متميزًا، لكن انشغاله بالنقد لم يسمح بكل هذه الأوجه للظهور. وكان آخر ديوان شعري صدر له هو «دمعة للحزن.. دمعة للفرح» وهو نوع خاص من الشعر يعتمد فيه على الكتابة المكثفة ويقع في الحيز الفاصل بين الشعر والنثر.

بالإضافة إلى كل ما سبق، فله كتب ومؤلفات عِدَّة في القصص الشعبية السودانية وعدد من الدراسات في الأدب النوبي، وكل ذلك بجانب إشرافه على عدد من رسائل الماجستير والدكتوراه عن الدراسات الشعبية ومنها رسالَتِي للماجستير التي أشرف عليها بنفسه، كما تولى رئاسة الهيئة العامة للكتاب وأكاديمية الفنون، وأشرف على تحرير مجلة

(*) أكاديمية مصرية استاذة النقد الادبي بجامعة عين شمس.

فصول النقدية، وأنشأ قسم الدراما المسرحية في كلية الآداب الذي لم يمهله القدر لرئاسته حيث اكتشف مرضه الذي منعه من إدارة القسم بعد أن كتب بنفسه لائحته الخاصة، ومن خلال رئاسته لجمعية النقد الأدبي كان يعقد كل ثلاث سنوات مؤتمرًا دوليّاً للنقد يحضره عدد كبير من النقاد المصريين والعرب والأجانب حيث - ربط من خلال هذا المؤتمر - الحركة النقدية المصرية والعربية بالحركة النقدية العالمية.

ورغم تعمق الراحل في مناهج النقد الحداثية وما بعد الحداثية فإنه كان حينما يكتب نقدًا تطبيقيّاً كان يبتعد عن المصطلحات الطنانة. وأذكر أنه كان دائمًا يدعو تلامذته لهضم جميع المذاهب النقدية وأخذ ما يناسبنا منها دون التشدق بها دائمًا.

****

كان يعتبر الراحة تفريطًا

د.محمد حسن عبد الله(*)

وإنْ رحل – وهذا قدر الإنسان – يصعُب جدًا أن يُقال عنه: كان، فهو الحاضر المستمر استمرار أزمنة الثقافة وتطلع الناس إلى المعرفة. لم تكن بيننا علاقة مباشرة، كما كانت لقاءاتنا العابرة محدودة ومتباعدة، غير أن ما يجمع أو يقارب بين أفراد النشاط الواحد لا يتوقف على العلاقة المباشرة قدر ما يتجلى في الثقة العلمية وأصالة التفكير، وهذا هو مقياس الحضور الحقيقي، وبهذا المعنى تجد مؤلفات عزالدين إسماعيل تأخذ مكاناً مقدرًا في كثيرٍ مما كتبت في النقد العربي القديم والثقافة العربية قبل عصر التدوين، وإلى أن نصل إلى الشعر العربي الحديث والمعاصر.

في عزالدين إسماعيل فضائل كثيرة يشيد بها ويرددها تلاميذه الكثر الذين نشهد لهم إنجازات مؤثرة ورائدة، مثل الصديق الناقد الكبير محمد عبد المطلب، ولكن تبقى مساحات من التفاعل قادرة على تجاوز دائرة المقربين إلى غيرهم، ومن هذا الفريق الأخير، كنت، وأستطيع أن أشهد على بعض ما تمثله هذه الشخصية المتميزة من فضائل، فقد شاركته – منذ سنوات عدة – في مناقشة أطروحة دكتوراه كان مشرفًا عليها في كلية الآداب جامعة المنيا، كان رئيسًا للجلسة، وكانت رسالته الدائمة: إعلاء الحقيقة، غير أنها تتمثل في وضوح، ودقة، وتهذيبٍ رفيع، وَحُنُوٌّ طيب على الطالب الباحث، وتقدير كريم للأستاذ المناقش.أذكر له أنه – في الأعوام الأخيرة – انعطف إلى قضية البلاغة، فأقام لها في القاهرة عدة مؤتمرات كانت مثالاً رفيعًا في جديتها العلمية، وصرامتها المنهجية، وتبنيها للباحثين الجدد، بقدر تجنبها لترديد المألوف من القول والتستر بالشعارات. لقد سلك عزالدين إسماعيل مع الثقافة ومع النقد الأدبي سلوك المحارب الشريف صاحب المبدأ..يعتبر الراحة ترفًا، وإغماض العين تفريطًا.

□****

(*)اكاديمي وكاتب مصري معروف. له عدد كبير من الكتب والابحاث والدراسات. عمل استاذاً بجامعة الكويت والقاهرة.

فراغ يصعب ملؤه

د. عصام بهي(*)

علاقتي بالدكتور عزالدين إسماعيل تعود إلى أكثر من ثلاثين عامًا منذ أن دَرَّس لي في مرحلة الليسانس ثم بعد ذلك في السنة التمهيدية للماجستير، لكن العلاقة الحقيقة القريبة بدأت مع الاستدعاء للعمل في مجلة فصول أثناء توليه رئاسة تحريرها ثم بعد ذلك العمل معه عن قرب في جمعية النقد الأدبي.

وفي تصوري أنَّ د. عزالدين إسماعيل ينتمي لجيل العمالقة، فعمليّاً غَطَّتْ كتبه ودراسته جانبًا واسعًا من الحياة الثقافية والنقدية، فله أعمال في الشعر والمسرح والتراث الشعبي وقضايا الأدب المقارن، وكان على سبيل المثال يطور كتابه «الشعر العربي المعاصر» باستمرار حتى يلحق بالـمُنجز الحديث من الشعر العربي.

والراحل لم يكن يكتب في موضوع إلا بعد دراسة ومعرفة نقدية عميقة بالموضوع، وحينما كان يكتب، كان يقدم دائمًا رؤية ومنهجًا جديدين في التناول، كما أنه كان واسع المعرفة عميق الاطلاع لذلك كانت دراسته تدخل في جانب الأدب المقارن حيث يربط دائمًا بين الواقع النقدي العربي والواقع النقدي الغربي.

وبالإضافة إلى كتبه المنشورة، فهناك عشرات البحوث التي تحتاج إلى الجمع والتصنيف والنشر وهي الـمُهمة التي نتمنى أن يعيننا الله عليها، فرحيل د . عزالدين إسماعيل سيترك فراغًا كبيرًا من الصعب أن نجد ما يسده أو يعوضه، وإذا أردنا أن نسد فراغ رحيله فذلك لن يتحقق إلا من خلال دور مؤسسةٍ كاملةٍ نتمنى أن تلعبه جمعيةُ النقد الأدبي المصري.

****

(*) استاذ النقد الادبي الحديث والدراسات الأدبية المقارنة بقسم اللغة العربية بكلية البنات في جامعة عين شمس.

إنـــــه عزّ

د. عفاف عبد المعطي (*)

لا يختلف اثنان على أنّ عزالدين إسماعيل (١٩٢٩ - ٢٠٠٧) قامة كبيرة تستحق أن نذكر لها عطاءها الكبير على مدار سنوات تربو على الخمسين عامًا.ففي العام ١٩٨٠ أسّسَ مجلة «فصول» العريقة وترأس تحريرها وما من باحث في الوطن العربي إلا واستفاد منها في المجال الأكاديمي، وقد كانت حيادية مشجعة لكل الأقلام الجادة في العلوم الإنسانية وذلك وفقًا لما قرره إسماعيل نفسه في مقدمة العدد الأول (أكتوبر ١٩٨٠): هذه المجلة لا تعترف بالمُسلَّمات في أي لون من ألوان الثقافة، وتؤمن بالمنهج العلمي، لذلك لا تحصر نفسها في مذهب أو اتجاه فكري بذاته، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجديَّة والموضوعيَّة، وحين نُصدر هذه المجلة فإننا نُصدرها مُبرئين من مركبين أساسيين، ظلا يؤثران سلبيّاً على الحركة الأدبية والثقافية بعامة في وطننا العربي، أولهما نظرة التقديس للتراث، وثانيهما شعور الاستصغار أمام الثقافة الغربية. وقد بدت رسالة المجلة واضحةً جليةً تقدميةً جامعة لكل الباحثين والمفكرين العرب عبر الكتابة بحرية كاملة دون التوقف أمام التابوهات التي طالما أجبنت أقلامًا وأضعفت نصوصًا.

ولأنّ عزالدين إسماعيل كان شاعرًا وأصدر مجموعةً من الدواوين الشعرية كان آخرها «الإبيجراما» ففي كتابه «الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» ظهرت قدرة الشاعر والناقد على تحديد الخصائص التي يتميز بها نظام الشطرين في البيت الشعري، والفوارق التي يختلف فيها شعر التفعيلة، إذ رأى أنّ البحور الشعرية إنّما تُمثل أشياءَ ناجزةً يتعامل معها الشاعر بطريقتين، فهو إما أن يطوع الكلمات لنسق سابق لم يصنعه ولم يشارك في صُنعه.وبذلك يصبح كمن يُشَكِّل نفسه من خلال الطبيعة لا كمن

(*) أستاذة جامعية مصرية تعمل بكلية الآداب في جامعة القاهرة، لها عدد من المؤلفات.

يشكل الطبيعة من خلال نفسه ، وبذا نكون في صميم نظام الشطرين الذي يتحكم فيه الوزن في الجور على انفعال الشاعر والمعاني التي يروم التعبير عنها. ثم يصف د.عزالدين إسماعيل نزوع الشاعر الخارجي متمثلاً في الوزن والقافية عندما يتحكم في الداخلي الذي تُجسدُه لغته وأحاسيسه الشعرية، وهما في النهاية يحددان نوع الشعر وطبيعته.لأنَّ البحر بالنسبة للشاعر بمثابة الأدراج التي يُتَطَلَّبُ منه أن يملأها .أمّا تصميم هذه الأدراج ذاتها فلا دخل له فيه. أمّا في شعر التفعيلة فإنّ الشاعر يُنَسِّق الطبيعة تنسيقًا خاصًا يتلاءم مع حالته الشعورية، أي أَنَّ الدفقة الشعورية والانفعالية تتحكم في تحديد طبيعة الوزن، وهذا يعني أن الداخلي متمثلاً في الانفعال والتجربة الشعورية يتحكمان في الخارجي – الوزن والقافية – ويحددان نوعيهما وطبيعتهما.

ولا يمكن أن ننكر جهود عزالدين إسماعيل في مجال الترجمة، حيث ترجم أحدث النظريات الأدبية مثل، كتب (مقدمة في نظرية الخطاب لديان مكدونيل، ونظرية التلقي لروبرت هولب و فردينان دي سوسير لجونثان كلر) وهو الكتاب الذي يعيد قراءة أفكار فردينان دي سوسير في علم اللغة في إطار العمل التحليلي للتفكيكية، كما هو الشأن في الماركسية وفي التحليل النفسي، بما يشد انتباهنا إلى مشكلات الخطاب وتعقيدات المعنى التي تشيع في الممارسات الثقافية وتتطلب التحليل السيميولوجي (العلاماتي) للأدب، وقد بدت هذه المشاريع التحليلية جميعها مهتمة – على نوع خاص باستغلال دعوى أن المعنى مُنْتج وليس مُعْطِي، وأن اللعب الذي تقوم به اختلافات الدال يشكل المدلولات، والمحاولة التي تظهر في كل هذه المجالات أن المعاني أو الحقائق التي ربما ملنا إلى فهمها على أنها معطي هي نتاج النظم التحليلية، كما أنها وسيلة فعالة لإزالة التباس النص وتحليله. كُتب عزالدين وترجماته لا تزال سيّارة حتى الآن، و يعمل بها الباحثون في مجال النقد الأدبي والعلوم الإنسانية جميعًا وفق آليات نقدية منضبطة، ما يدل على عقليته الفذّة التي واكبت كلَّ العصور والنظريات النقدية حتى ما بعد الحداثي منها.

****

شهادات موجزة في حق الراحل

«الساحة الأدبية في وجوده تحولت إلى مؤسسة متكاملة اعتمدت على ركيزتين هما المعرفة الواعدة بتيارات الأدب والإدراك العميق لنظرية الأدب والقراءة الواعية للتراث.. كان كبيرًا في كل شيء، وجليلاً في كل شيء».

د. محمد عبدالمطلب

في حفل التأبين الذي أقامته
الجمعية المصرية للنقد الأدبي

«ثمة تشابه قوي بين د. عزالدين إسماعيل وتوفيق الحكيم، فكلاهما أراد أن يؤسس في مجاله أسسًا جمالية حقيقية، وكلاهما رأى أن الإبداع العربي لا يقل أهمية عن الغربي».

د. عبدالسلام الشاذلي

«دافع د. عزالدين إسماعيل في مؤلفاته عن قضايا الإنسان في الأدب، وأعاد اكتشاف الأسس الجمالية في النقد العربي، ووضع تصورًا للتفسير النفسي للأدب، وغاص في ظواهر الشعر العربي المعاصر وإشكالياته».

شريف الشافعي

صحيفة الرياض - المملكة العربية السعودية

«كان د. عزالدين رائدًا، والريادة لها مدلول. فالرائد يضع نفسه مع نظرائه في أكثر الدوائر تقدمًا على ظهر هذا الكون، وهذا هو التحدي، والأمر الثاني أننا في مجتمع جديد ينهض ليؤسس مجتمعًا عصريًا لابد أن يشارك الرائد في تأسيس هذا المجتمع ويضيف جديدًا، لقد كان د. عزالدين من هؤلاء الرواد نهض بالأمرين».

د. عبدالمنعم تليمة

في حفل التأبين الذي أقامته
الجمعية المصرية للنقد الأدبي

«لم يمت من له أثر وحياة، مثل د. عزالدين الذي لم يمت لأنه بيننا شامخ عظيم حاضر وإن غاب أحيانًا.. كانت له قدرة فذة على الاستجابة المتجددة والنمو».

د. صلاح فضل

في حفل التأبين الذي أقامته
الجمعية المصرية للنقد الأدبي

«معرفتي بشيخ الحكماء ترجع لأواخر الستينيات وأوائل السبعينيات عندما ألقى علينا درسًا هو مزيد من الشموخ العقلي والإنساني معًا، لم يتلون إلا بلون ذاته وشخصه، ولم يستمد إلا من ينابيع نفسه».

د. سيد إبراهيم

في حفل التأبين الذي أقامته
الجمعية المصرية للنقد الأدبي

«كان إنسانًا ودودًا وأستاذًا محبّاً لعلمه وتلاميذه، أسهم في الحياة الثقافية والأدبية ككاتب وناقد.. وكانت الثقافة في رأيه هي أداة التجاوب مع كل موقف بمقتضياته. وكان يرى أن العمل الفني ليس مجرد مثير حيادي يدفع بالناقد إلى الحركة في عالمه الخاص، وإنما هو مثير منحاز إلى عالم بعينه من المشاعر والانفعالات والرؤى».

ليلى الرملي

صحيفة الوطن – الكويت

«عرف الفقيد في الحقل الثقافي كيانًا إنسانياً وفكرياً رفيعًا ينتصر للعلم والاجتهاد في البحث العلمي في مقابل الميل إلى الابتعاد عن الأضواء والإعلام».

د. هناء البنهاوي

صحيفة عكاظ – المملكة العربية السعودية

«إنه صاحب السلوك الطيب فالعلماء من أمثاله لا يرحلون في الواقع، وإنما يرحلون فينا، وأحسب أنه نسيج وحده. كان رحمه الله محاورًا مثاليّاً قوي الحجة، وكان شموخه مثارًا لاحترام الجميع».

د. أحمد درويش

في حفل التأبين الذي أقامته
الجمعية المصرية للنقد الأدبي

«كان د. عزالدين من أبرز نقادنا وأكثرهم وعيًا ببواطن الأمور، وكان قادرًا على أن يشعر بالمزالق التي من الممكن أن يقع فيها المبدع».

بهاء طاهر

في حفل التأبين الذي أقامته
الجمعية المصرية للنقد الأدبي

«من بين مرايا عزالدين إسماعيل النقدية، تظل مرآة الشعر هي الأقرب والأحب إلى نفسه. بل يمكن القول إنه شاعر ضل طريقه إلى النقد».

جمال القصاص

صحيفة الشرق الأوسط – لندن

«مجلة «فصول» التي أسسها عزالدين إسماعيل ورأس تحريرها قد تعلمنا عليها جميعًا وما من باحث في الوطن العربي إلا واستفاد منها في المجال الأكاديمي».

د. رمضان بسطاويسي

صحيفة السفير – لبنان

«الراحل كان قامة عالية في النقد والفكر الأدبي معًا، ومثل مدرسة قائمة برأسها وتخرج من تحت يديه أجيال من الأساتذة المتميزين».

د. وليد منير

صحيفة السفير – لبنان

«كانت توجيهاته على الدوام عميقة وسديدة، علمني دقة اللغة بقدر يكاد يبلغ درجة الوسواس، كان يشجعني على أن تكون العبارة مع سلامتها فصيحة وأدبية لا تنتقص من علميتها شيئًا».

د. مجدي توفيق

من تلاميذ الراحل - صحيفة السفير - لبنان

«إن تكن إحدى إشكاليات الثقافة العربية بعامة، والنقد الأدبي بخاصة تتمثل في الاستهلاك الثقافي نقلاً عن الغرب أو نشرًا للتراث، فإن عزالدين إسماعيل عمل على حل هذه الإشكالية في أونة مبكرة وذلك عن طريق امتلاك معرفة معمقة بإنجازات كل من التراثين: العربي القديم والغربي الحديث».

د. عبدالمجيد زراقط

مجلة الموقف الأدبي - سورية

****

القسم الثاني

الدراسات

عزالدين إسماعيل:

الشعر، والإيديولوجيا، والخطاب النقدي

د. إبراهيم خليل(*)

لا يختلف عزالدين إسماعيل عن جيله من النقاد في تأثرهم بتيارات النقد الغربي وغير الغربي على سواء. وتمثل المراحل المبكرة من مساره النقدي طور التأثر بالنقد التحليلي القائم على أن الأدب إنما هو نوع من الخلق. وخير وسيلة لفهم هذا الخلق النظر في الشكل العضوي organic form للأثر.

فهو في كتابه «الشعر العربي المعاصر..» يعزو إلى اللغة الشعرية صفة الغموض ambiguity لكونها تقوم على المفارقة والتضاد اللفظي. فقد نصادف في القصيدة الواحدة مقاطع متضاربة المعنى، ولكن هذا التضارب سرعان ما يتلاشى عندما ندرك في نهاية القصيدة أن ما حسبناه تضاربًا واختلافًا ما هو إلا مظاهر متباينة لحقيقة واحدة[1].

وذلك التضارب الذي يؤول إلى انسجام، واتساق، أكثر تأثيرًا في القارئ[2]، فالمفارقة في الشعر قد تؤدي إلى إيجاد الصورة التي تكلم عليها رانسوم Rancome، فالقصيدة العربية الجديدة، في أبسط صورها، ترتيب للألفاظ بحيث تؤلف صورة، وتلك الصورة هي التي تنقل إلينا الشعور، أو الفكرة[3]. والشعر، ما لم يكن تصويرًا يعتمد الإيحاء والظلال والألوان، فإنما هو نثر تقريري يخلو من الإمتاع[4].

(*) ناقد أردني وأستاذ اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية، صدر له (٤٠) كتابًا في مختلف الأجناس الأدبية. وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، يُدرِّس ويشرف على طلبة الماجستير والدكتوراه في عدد من الجامعات الأردنية.

ولعل مما يؤكد تأثره بالنقاد الجدد New Criticism توكيده أن الصورة الشعرية نوعان: صور عقيم، وهي التي تقابل الصورة الميتة أو الجامدة لدى رانسوم Dead image، والصورة الخصبة أو الحية عند النقاد الجدد life image، فإذا كانت الصورة من النوع الأول الذي يتكرر في الشعر، قديمه وحديثه، ولم تعد قادرة على إحداث الدهشة في نفوسنا، كتشبيه المرأة بالبدر مثلاً، فتلك صورة جامدة، لا حياة فيها، أما الصورة التي يكون لها من الصدى في نفس القارئ ما يجعله يطيل فيها التفكير، والتأمل، وتحدث لديه الإحساس العارم بالدهشة، والمتعة التي لا تحدثها الصورة الأخرى، فهي الصورة الخصبة الحية(٥).

فأبرز ما يميز الشعر العربي الحديث عن التقليدي هو الصورة التي تجعل منه فناً أو على أقل تقدير شيئًا له طابع الفن.

على أن المفاهيم النقدية التي تقرب عزالدين إسماعيل من النقاد الجدد كثيرة. منها على سبيل المثال لا الحصر ترجيحه للخاص على العام في الشعر. والمعروف أن كلينيث بروكس Brooks يرى في التعبير عن التجربة من خلال الخاص تعبيرًا أجدى وأنفع من التعبير عنها من خلال العام. فهو، أي: عزالدين إسماعيل يقول: «كنا نعتقد أن الفن الخالد هو ذلك الفن الذي استطاع الفنان فيه أن يخرج من إطار المرحلة الحضارية التي عاشها إلى إطار لا تتقيد فيه ببيئة أو بزمن، والواقع أننا مخطئون(٦)».

وزيادة على ذلك نجده يهتم بوحدة القصيدة، ويقتبس من كولردج ما يضيء أفكاره حول الوحدة الحية في العمل الشعري(٧). وينفي أن يكون في القصيدة الواحدة مضمون يمكن تصوره بعيدًا عن الشكل الفني أو الصورة(٨).

وأيًا ما كان الأمر فإن عزالدين إسماعيل مثلما نوهنا في السابق، لم يسلم من تأثير الظروف التي أحاطت بتيارات النقد الأدبي الحديث. فهو يمثل بحق نموذجًا متعدد الوجوه لاستقبال النظريات النقدية. فبعد صدور كتبه المذكورة واندلاع الحرب العربية الإسرائيلية

الثالثة (١٩٦٧) وما تلاها من أحداث تاريخية اتسمت بتجدد المقاومة في فلسطين، وشيوع نزعة التحرر الثوري في الأدب بعد النكسة، تحديدًا في الشعر، وتأكيدًا لدور النقد في المناخ السياسي والثقافي الطارئ، اضطر عزالدين إسماعيل للتخلص من بعض تأثير النقد الجديد الذي ميز كتاباته المبكرة، والتوجه إلى ضرب آخر من الاستجابة القائمة على ثلاثة أركان، هي: الشعر، والإيديولوجيا، والخطاب النقدي.

ففي مقدمة كتابه «الشعر في إطار العصر الثوري» نجده يعلن صراحةً عزمه استئناف النظر في مساره النقدي. فهو، أي الكتاب محاولة لالتماس وجوه التأثر المتبادل بين الشعر والثورة، في دائرتين مختلفتين، لكنهما متكاملتان: أولاهما دائرة الوطن العربي، وثانيتهما: العالم[٩]. وفي سبيل الوصول إلى هذه الغاية يؤكد الناقد أن فكرة الربط بين الأدب والحياة فكرة قديمة بيد أنها لم تظهر بمضمونها الجديد إلا على أيدي الرومانسيين، الذين لم ينخرطوا في الحياة انخراطًا تامًا بقدر ما كانوا مهتمين بالتعبير عن الذات. على أن انهماك الكاتب، والشاعر في قضايا عصره، أدى إلى ظهور ما يمكن تسميته: موقف الأديب من الواقع، أو دوره. وقد جاءت الثورات، والأدب الثوري، ليلقيا بالمسؤولية على الكاتب، والشاعر، في ما أصبح معروفًا بالالتزام، أي التزام الأديب والشاعر بقضايا المجتمع[١٠].

ومفهوم الالتزام فتح، في رأي عزالدين إسماعيل، باب الجدل حول علاقة الإيديولوجيا بالفن عامة ومنه الشعر.

وقد اتخذ موقفًا من هذه المسألة، فالجدل النظري بينهما، إذا أريد له أن ينتهي بتغلب أحد الأمرين على الآخر، ضرب من هدر الطاقة، والوقت، في ما لا طائل من ورائه[١١].

وما دام الناقد ينفي الانحياز لأحد الأمرين: الشعر، أو الإيديولوجيا، فإن النتيجة الطبيعية المحتملة لهذا الموقف أن يشترط للشعر الحق في أن يكون إيديولوجيا بقدر ما يكون شعرًا. أو أن يكون شعرًا بقدر ما يكون إيديولوجيا. وأن النقد لا مطمع له في

الوقوف إلى جانب الإيديولوجيا ضد شعرية القصيدة، أو الوقوف إلى جانب شعرية القصيدة ضد ما تنبيء عنه من موقف إيديولوجي. فالإبداع الشعري والفني نشاط ذاتي فردي في حين أن الإيديولوجيا أو (العقيدة) ليست من نتاج الفرد بل هي من نتاج جمعي. فكيف يمكن للفردي والجمعي أن يتلاقيا في شيء من الانسجام والاتساق؟ في الشعر يجوز أن ينكر الشاعر ذاته ليعبر من خلال شعره عن الموقف الجمعي، ويجوز في رأي عزالدين إسماعيل أن يتحول التعبير الذاتي الفردي إلى تعبير عن الجماعة، فهو فردي من حيث الغرس جماعي من حيث الثمرة. وذلك لا يكون إلا إذا استمد الشاعر أفكاره، وعواطفه، وصوره، من علاقته بالمجتمع[١٢].

وهنا يتساءل القارئ: إذا كان على الشاعر أن يعبر عن هموم الجماعة من خلال الذاتي والفردي، فأين تكمن العناصر التي يعتمدها المتلقي في تقويم هذا الشعر؟ ألا يخشى أن ينشغل القارئ بتتبع الجماعي من حيث هو محتوى على حساب الذاتي من حيث هو صياغة، وبنية شعرية، وبلاغة أدبية تحقق المتعة، والإفادة في آن؟

في الإجابة عن ذلك يتطرق عزالدين إسماعيل للتفريق بين طريقتين في نقد الشعر، إحداهما تقوم على تقدير المضمون، فقراءة الشعر فيها تتجاوب مع ما فيه من أفكار وهموم تشهد على ارتباط الشاعر بالمجتمع. وطريقة أخرى تقوم على تقدير الشكل، وقراءة الشعر فيها لا تهتم إلا ببيان ما فيه من مزية جمالية على صعيد اللغة، والصورة، والرمز، والإيقاع.. أما النقد الذي يعتمده عزالدين إسماعيل ويتبناه، فيقوم على: «تقدير الشكل والمضمون بوصفهما عنصرين متداخلين متجاذبين في الوقت نفسه، فالعمل الفني (الشعري) من حيث هو كل، إنما يتحقق من تجاذب الشكل والمضمون. فليس ثمة قيمة حقيقية لعمل فني لا تنجلي فيه وحدة الشكل والمحتوى. وبناءً على ذلك يتساقط، في رأيه، كل نقد للشعر يقوم على أساس إيديولوجي خالص، مثلما يتساقط كل نقد جمالي صرف. فالموقف الإيديولوجي، وحده، لا يصنع شعرًا، وكذلك يفقد النقد قيمته إذا خلا من الموقف الإيديولوجي[١٣].

تطبيقا لهذه الفكرة المقبولة، بلا ريب، على الصعيد النظري، يتناول الناقد عزالدين إسماعيل نماذج من شعر الفترة التي سبقت قيام ثورة ٢٣ يوليو في مصر، فيجده بعد النظر والتحليل، شعرًا ناقصًا لكون المضمون الثوري فيه غير واضح[١٤]. والغريب أنه يربط ربطًا آليًا بين ثورة يوليو وظهور الشعر الحديث، مؤكدًا أن الشاعر بقيام هذه الثورة أصبح المضمون الشعري لديه واضحًا محددًا، ولم تعد ثورته قاصرة على الإطار الشكلي للقصيدة[١٥].

صحيح أن للحوادث التاريخية، والسياسية الكبيرة تأثيرها في الشعر، وفي رؤية الشاعر للواقع، لكن الارتباط بين الحدث ومضمون القصيدة لا نظنه بهذه البساطة، وكأنما في الأمر قرارٌ سياسيٌّ حازم، فإما أن تكون كذا وإلا فأنت كذا.. وعلى الرغم من ذلك نجد ما يتناوله عزالدين إسماعيل من شعر سياسي قيل في ثورة يوليو، وحوادث العدوان الثلاثي على مصر، يقتصر على شعراء متواضعي المنزلة. فالشعر في رأيه إذا أسرف في ذكر الشعارات «شعر قاصر عن تفهم روح الثورة، وهو مثال في الوقت نفسه لقصور الإطار التقليدي للقصيدة عن استيعاب المضامين الثورية الجديدة[١٦]».

فهذا النموذج الذي يتناوله يخلو من شعرية القصيدة، وإن كان الموقف الإيديولوجي فيه لا غبار عليه. ولكنه نموذج قاصر مع ذلك، لأن هذا الموقف الإيديولوجي لا يشفع للشاعر في قصوره الفني. وهو في نموذج لنزار قباني (الحب والبترول) يبحث في التعبير الذاتي من خلال المرأة التي تتكلم فيها عن وحدة الوجدان الجماعي. فالقصيدة، في رأيه، تمكنت من تعرية النموذج الإقطاعي وبينته على حقيقته[١٧].

والغريب أن الناقد لم يقل في قصيدة نزار قباني إلى القليل الذي لا يؤبه له عن شعرية القصيدة.

وأحسب أن انحيازه للموقف الإيديولوجي في القصيدة طغى على تقويمه لها مما جعل الخطاب النقدي يراوح في مكانه متكئًا على ساق واحدة. وهو لا ينحو المنحى ذاته

في تناوله لنماذج من شعر صلاح عبدالصبور. فمع أنه يقدم لكلامه هذا بتوطئة عن الثورات التي اجتاحت مصر، ومعاهدة ١٩٣٦ والاستقلال الهش الذي لم يكتمل إلا بثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وعدوان الدول المستعمرة عام ١٩٥٦، نراه في تحليله لتلك النماذج يعرض عن التقويم، فليس ثمة ما يظهر أنه كان راضيًا عن نماذج عبدالصبور مثلما هو راض عن قصيدة نزار قباني. وهذا موقف يكاد يختلف عن الكثير من النماذج، والأمثلة التي عرض لها مما قيل في العدوان الثلاثي على مصر. فهو يرى في بعضه لقاءً حميمًا بين المضمون والفن الشعري. «فليس هذا الشعر مجرد خطابات جوفاء، ولا هو شعارات لا رصيد لها ولا تجربة، وإنما هو نابع من الواقع، مستغل في الوقت نفسه لكل القيم التعبيرية والفنية[١٨]. «وهذا ينسحب في رأيه على أشعار صلاح عبدالصبور في الأحداث ذاتها، ومنها قصيدة «سأقتلك» التي يستهلها بقوله:

سأقتلك

من قبل أن تقتلني سأقتلك

من قبل أن تغوص في دمي

أغوص في دمك

وليس بيننا سوى السلاح

وليحكم السلاح بيننا»

وما يقوله الناقد في شعر صلاح هذا، وما يقوله في قصيدة جميلة بوحيرد لسليمان العيسى، وما يقدمه من نقد تطبيقي لقصيدة السياب إلى العراق الثائر، وقصيدة بدر توفيق التي أولها:

الآن أكتبُ يا أبي والنار حولي والدماء

والمعتدون هناك أشلاءٌ تغطت بالدماء[١٩]

لا يشي بأنّ الناقد التزم المواءمة بين شعرية القصيدة والموقف الإيديولوجي، واستجابة الخطاب النقدي، وفقًا لما نبه عليه من ضرورة التوازن بين الأمرين. فهو في جل

ملاحظاته لا يفتأ يثني على موقف الشاعر، ومضامينه الثورية التي لا تختلف في قليل أو كثير عن الشعارات. والمثال الاستثنائي الذي خالف فيه هذا الانحياز للموقف الإيديولوجي هو تعقيبه المقتضب على قصيدة خليل حاوي (لعازر ١٩٦٦) وعدا عن ذلك نجده يكرر غير مرة أن هؤلاء الشعراء وفقوا «في أن يمزجوا بين الفن والعقيدة[٢٠]» وقد لجأ في فصل آخر من الكتاب إلى معيار جديد يميز فيه الشعر الثوري عن غيره، دون أن يفقد طابعه الفني، وهذا المعيار يتمثل في مدى ما يعبر عنه من جدلية تجعله شكلاً من «وضع الوجود في التاريخ[٢١]».

وهذا معيار كان قد اعتمده الماركسيون في كتاباتهم ونقدهم للأدب عامة. وهو يحيل إلى كتاب محمد مفيد الشوباشي «الأدب الثوري عبر التاريخ[٢٢]» وفي هذا المقام نجده ينطلق مجددًا في خطوة أبعد لاستقراء علاقة الشعر بالحوادث، وكيف يمكن أن يتنبأ بها أو يمهد لها، لا أن يكون انعكاسًا مرآويًا لها فحسب. ولذلك نراه يشير إلى الشعر الغاضب في اليمن باعتباره أحد الأسباب التي هيأت للثورة. فهو شعر ثوري هيأ النفوس بطريقة غير مباشرة للتفكير بالتغيير عن طريق العنف[٢٣].

وهذا القول، على تأييدنا له، يتناقض مع قوله السابق عن شعراء ما قبل يوليو ١٩٥٢ وأن شعرهم أخفق في التعبير عن الموقف الإيديولوجي الصحيح، بما يفهم منه أن الشعر لا يكون ثوريًا إلا إذا احتضنته الثورة[٢٤]. فالشعر وفقًا لهذا الرأي الأخير يجوز أن يكون ثوريًا في ظروف يسودها الإقطاع، ولكنه، بما فيه من تصور لجدلية الواقع، وحتمية التغيير، يكشف برؤاه عن الموقف الإيديولوجي الصحيح، وهذا ما يؤكده بقوله: «لقد ظل الشعر إذًا في اليمن يمارس دوره الثوري، الخلاق، إلى أن قامت ثورة سبتمبر ١٩٦٢[٢٥]».

وقد حرص عزالدين إسماعيل على توضيح الفكرة القائلة بأن الشعر بتصويره لما في الواقع من قوًى كامنة تسعى لتغييره يذكي ما في نفوس جماهيره من رغبة في الثورة[٢٦] ، والأمثلة التي يضربها لنا على ذلك كثيرة، معظمها مقتبس من أشعار البياتي،

من «سفر الفقر والثورة»، ومن «الذي يأتي ولا يأتي»، ومن شعر سميح القاسم. وأكثر القصائد التي أشار إليها تسودها رؤية ديناميكية مركبة، لا تؤمن بأن الأشياء ساكنة، أو راكدة، بانتظار معجزة حتى تتغير، ولكنها في (سيرورة) دائمة، تقربها من فجر الخلاص.

ومن الملحوظ أن الناقد في معظم الأحوال لا يفتأ يكرر تعبير التبشير بقيام المجتمع الاشتراكي، أو تحقيق الحلم الاشتراكي، أو التهجم على الإقطاع، أو تأكيده، أي الشعر، للقيم الاشتراكية في النفوس[٢٧] أو التهجم على البورجوازية الكبيرة، ووصفها تارة بالرجعية[٢٨]، وتارة بالقوى المعطلة لحركة التغيير وعجلة التقدم (الضفادع)[٢٩].

وهذه التعبيرات، بلا شك، مقابل ما نلحظه من ندرة الإشارة إلى الشكل الفني، والأسلوب الشعري، واللغة، والصورة، والمفارقة، وهو الشيء الذي اعتدناه في كتبه السابقة التي أشرنا إليها، أو إلى بعضها في مستهل هذا البحث، تؤكد أن الناقد عزالدين إسماعيل لم يلتزم، تمامًا، بما دعا له من حيث إن النقد السليم ينبغي ألا يصرفه الموقف الإيديولوجي للشعر عن الاهتمام بشعرية القصيدة.

ومما يجدر ذكره أن عزالدين إسماعيل لم تقتصر تطبيقاته النقدية على الشعر العربي في اليمن، أو في نكسة حزيران، أو في العدوان الثلاثي على مصر، أو في الشعر الذي قيل في ظلال ثورة يوليو، ولكنه في كتابه سالف الذكر يبدي حماسة للشعر والأدب الأفروآسيوي[٣٠].

ومن يقرأ الفصل الخامس من الكتاب «الشعر وقضايا النضال» يكتشف التحيز الإيديولوجي على حساب شعرية القصيدة. فهو على سبيل المثال لا يجد ما يمنع اختزال فكرة الشكل الفني، والملامح الأدبية، في فكرة أخرى استمدها من الإيديولوجيا وهي فكرة «الدور» يقول واصفًا الشعر في آسيا وأفريقيا[٣١].

«ومن استقرائنا للتاريخ القريب لآداب القارتين لدى كثير من شعوبهما التي تحررت والتي لم تتحرر بعد، إن لم نقل لدى جميع هذه الشعوب، نلاحظ أن الأدب قد مر فيها بثلاث مراحل متعاقبة ومتداخلة في الوقت نفسه: المرحلة الأولى هي مرحلة الإيقاظ الجماهيري وتبصير الشعب بحقيقه الواقع الأليم الذي يعيشه، وتفهم أبعاد هذا الواقع السياسية والاجتماعية، والعوامل التي شكلته على ما هو عليه. والمرحلة الثانية هي مرحلة الرفض والاحتجاج الصارخ ثم التمرد. أما المرحلة الثالثة فهي المرحلة التي تصحب الثورة - المسلحة في كثير من الحالات - وتعبر عن أهدافها التحررية، وعن مضامينها السياسية والاجتماعية. ولأن بعض شعوب القارتين - أو بالأحرى العدد الأكبر منها - قد نال استقلاله منذ فترة تتراوح بين بضعة أشهر وبضع سنين فإننا نستطيع أن نضيف إلى هذه المراحل مرحلة رابعة، نسميها «مرحلة ما بعد الاستقلال». وهي المرحلة التي تواجه فيها الشعوب ذاتها فتجد نفسها بالضرورة مطالبة بإعطاء ثورتها وجهها البنائي، وعند ذاك تجد في «الاشتراكية» - كائنًا ما كان الوجه الذي تفهه منها - المنهج العملي الملائم لتنظيم حياتها وإعادة بنائها، ومن ثم تبرز الاشتراكية بوصفها «حتمية تاريخية» تحل كل التناقضات القديمة والقائمة.

وفي كل مرحلة من هذه المراحل قام الأدب بدور متجانس لدى الشعوب التي مرت بهذه المراحل، وتجانست المضامين بين آداب هذه الشعوب في كل مرحلة منها».

وظاهر هذا الكلام أن المؤلف لا يفرق بين الشكل والمضمون. غير أن المدلول العميق الذي يكتنفه المعنى الظاهر هو وضع الملامح الفنية والأسلوبية في منزلة أدنى رتبة من منزلة الدور (المضمون). وهو يسهب في الكلام على خصائص الشعر الأفروآسيوي، والخصائص العشر التي يعددها، ويفصل فيها القول تفصيلاً مشفوعًا بالأمثلة[٣٢] ليس فيها ما يشير إلى شعرية القصيدة، فهو ينبه على ما في الأدب من نزعة تاريخية واحدة، وأنه أدب مرتبط بالنضال، نابع من أرض المعارك[٣٣]، ولذا فهو أدب ثوري بأدق معاني هذه الكلمة. والأشكال الأدبية فيه ليست قاصرة لكونها اهتدت إلى مضمونها الاجتماعي

المناسب. وهو أدب لا يخلو من نغمة التفاؤل، على الرغم من صدوره عن معاناة لا تنقصها التضحية[٣٤].

ويتضح من تحديده لهذه الخواص خروجه عما تتصف به الاستجابة النقدية إلى ما يشبه التاريخ السياسي أو الإيديولوجي، فقد شده ما في هذا الأدب من تعبير عن روح التضامن بين شعوب تنتمي لثقافات متباينة، وبيئات مختلفة الأعراق. وهذا في رأي النقد الصحيح شيء غير أدبي يستند إليه المؤلف في بلورة مقياس أدبي. وإمعانًا في ذلك يحيلنا المؤلف إلى مؤتمرات أدبية وخطب عصماء ألقيت تؤكد عمق التفاعل والتواصل الإيديولوجي بين كتاب القارتين، على الرغم من الاختلاف في التفاصيل التي توضح معالم الصورة.

ولعل من مغالاة الناقد في تحيزه الإيديولوجي على حساب شعرية القصيدة استبداله البندقية بالكلمة في تحديده المتحمس لخواص هذا الأدب وما فيه من طبائع. فالكاتب الذي يمسك بالقلم في يد والمدفع في يده الأخرى، بتعبير لاجوما، هو الكاتب الحقيقي، وأدبه هو الأدب الصادق، ونموذجه لذلك هو الشعر الفيتنامي الذي نظمه بعض مقاتلي الفيتكونغ[٣٥].

ولا يفوت الباحث أن يلاحظ في هذا المقام كثرة التعبيرات الإيديولوجية في تحليله لنماذج من هذا الشعر، مثل نبذ التفرقة العنصرية، ومثل: الحرب على الطغاة، وتحرير العبيد، والحتمية التاريخية، والثورة المسلحة، والشركات الاحتكارية، والثورة، والالتزام، وشيوع مثل هذه التعابير يخرجنا في الواقع من سياق الحديث المتوازن عن شعرية الموقف وشعرية القصيدة إلى خطاب نقدي تذوب المعايير الأدبية والمقاييس الفنية فيه، وتختفي في ضوء النظر القائم على رؤية جانب واحد من النص.

ويلتفت عزالدين إسماعيل وهو يوضح لنا موقفه الجديد من علاقة الشعر بالإيديولوجيا إلى شيء آخر وهو علاقة الشعر الجديد المعاصر بالتراث.

فهو لا يفرق بين أن ننظر للشعر من زاوية الموقف الإيديولوجي أو أن ننظر للتراث من الزاوية ذاتها[٣٦]. فمراعاة العلاقة الجدلية بين الشاعر المعاصر مثلا والشعر القديم تؤدي في نظره إلى تبديد التناقض الذي تهيأ للبعض من الثوريين حين زعموا أن التراث يعيق الثورة فيما يزعم آخرون أن إحياءه شرط أساسي لقيام تلك الثورة[٣٧]. فعلاقة الشاعر الحديث بالتراث ينبغي أن تقوم في نظره على مبدأ تأصيلي وهو أنه ليس كل قديم تراثًا، فما طواه النسيان، لا يعد الاهتمام به أو إحياؤه ضرورة. كذلك ليس كل جديد معاصر ثوريًا بالضرورة[٣٨].

فالشعر الجديد ما لم يكن تقدميًا من حيث الموقف الإيديولوجي فهو غير ثوري[٣٩]. ومعنى هذا أن في القديم ما هو تخلف وفي الجديد ما هو كذلك، وفي القديم ما هو ثوري إذا كان يسلط الضوء على القوى الكامنة الداعية للتغيير الإيجابي، وفي الجديد ما هو ثوري إذا كانت فحواه تتفق مع الموقف الإيديولوجي الذي ينعته الناقد بالتقدمي. والشعر قديمًا كان أو معاصرًا يمكن أن يكون ثوريًا إذا استطاع الشاعر فيه أن يعبر عن المعنى الحقيقي للثورة، بوصفها فعلاً مستمرًا متجددًا، أمّا إذا كان الشعر يؤثر السكون، ويرصد الواقع ويصوره على ما هو عليه فهو غير ثوري لكونه عاجزًا عن إدراك الثورة وفهمها من حيث هي فعل ديناميكي[٤٠].

وفي رأي عزالدين إسماعيل لا يعد الشاعر المعاصر الذي يشهد التغيير الثوري ويراقبه عن كثب، مكتفيًا بمحاكاة الشعر الثوري وتقليده، شاعر ثورة، لأن هذه المحاكاة، وذلك التقليد لا يجعلان من شعره الذي يفتقر إلى الدينامية شعر ثورة[٤١].

ونحن إذا أجلنا النظر في الشعر القديم وجدناه لا يخلو من شعر ينظر للحوادث نظرة مفعمة بالديناميكية، فبعض التجارب الشعرية في رأي الناقد عزالدين إسماعيل كانت ضاربة الجذور في الواقع الاجتماع (القبلي) متصلة بوجدان جماعي يتحرك بسرعة عجيبة نحو التكامل، فهو شعر لا يخلو من تلك النظرة الثورية المبكرة. وثمة شواهد كثيرة

في الشعر الجاهلي تعبر عن خروج الشاعر، والوجدان الجمعي تبعًا لذلك، من سكونية الواقع، معبرًا في الوقت ذاته عن الوحدة الديناميكية الحية[٤٢]، ومن هذا المنظور لا نستطيع أن ننكر أهمية الشعر الذي قيل في الصراع بين مهلهل وجساس أو بين معاوية وعلي أو بين الحلاج ومن صلبوه، أو ما نجد في شعر المتنبي من طموح لدولة تقوم على أساس قومي[٤٣].

وهكذا لا نجد في ما يقوله الناقد عن ثورية التراث الشعري، أو ثورية الشعر المعاصر، وعلاقة السابق باللاحق، أو ما يضيفه اللاحق (المعاصر) للسابق (القديم) ما يؤكد التزامه بركيزة الخطاب النقدي الذي تبناه في مستهل كلامه على الشعر والموقف الإيديولوجي. لقد صرفه حرصه على إبراز الموقف العقدي في الشعر من حيث هو معيار الثورية، سواء في القديم أو الحديث، عن التنبيه على شعرية القصيدة.

وقد كنا نأمل منه مثلاً أن يوضح لنا الفكرة التي عرض لها عند الحديث عن الإلتزام السارتري[٤٤] توضيحًا يعتمد التطبيق وهو يتناول الشعر القديم العربي، أو الشعر الحديث، أو الشعر الأفروآسيوي.

ففي الشعر لا ينبغي أن تطفو مقومات الموقف الإيديولوجي على القصيدة، وتهيمن عليها، لأن ذلك يفقدها ما تتصف به من شعرية. ولقد صدق القول بأن الشعر، من حيث هو فن لا يتعدى كونه حرائق تشتعل في هشيم اللغة، ولذلك لا يحسن النظر إلى الإيديولوجيا فيه من خلال المحتوى وحده، لأن ذلك يخل بمبدأ التوازن الذي يقوم عليه الخطاب النقدي.

عن مجلة «أفكار»
الصادرة عن وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية
العدد ٢٢٣ – مايو ٢٠٠٧
ص ١٠٨ – ١١٥

****

الهوامش

١ – عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط ٥، ١٩٩٤ ص ١٤٤.

٢ – المصدر السابق ص ١١٤.

٣ – عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مصر، ط ٢، ١٩٨٥ ص ١١٥.

٤ – الشعر العربي المعاصر، ص ١١١.

٥ – عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ٣ ١٩٧٤ ص ٣٦٥ وانظر الأدب وفنونه، ص ١٢٠.

٦ – الشعر العربي المعاصر، ص ٣٣٠.

٧ – الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٢٥.

٨ – عزالدين إسماعيل: روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، ط ١، ١٩٧٢ ص ٨٤.

٩ – عزالدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، ط ١، ١٩٧٤ ص ٥.

١٠ – المصدر السابق ص ١٤.

١١ – المصدر السابق ص ١٨.

١٢ – المصدر السابق ص ٢٠ – ٢٢.

١٣ – المصدر السابق ص ٢٧.

١٤ – المصدر السابق ص ٤٩.

١٥ – السابق نفسه.

١٦ – المصدر السابق ص ٥٢.

١٧ – المصدر السابق ص ٥٣ – ٥٦.

١٨ – المصدر السابق ص ٦٦.

١٩ – المصدر السابق ص ٧١.

٢٠ – المصدر السابق ص ٧٦.

٢١ – المصدر السابق ص ٧٩.

٢٢ – انظر: ص ٨٠ من الشعر في إطار العصر الثوري.

٢٣ – المصدر السابق ص ٨١.

٢٤ – المصدر السابق ص ٥٢ وانظر الحاشية ذات الرقم ١٦.

٢٥ – المصدر السابق ص ٨٢.

٢٦ – المصدر السابق ص ٨٥.

٢٧ – المصدر السابق ص ٩٦.

٢٨ – المصدر السابق ص ٩٨.

٢٩ – السابق نفسه.

٣٠ – المصدر السابق ص ١٢١ وما بعدها.

٣١ – المصدر السابق ص ١٢٢.

٣٢ – المصدر السابق ص ١٢٧ ، ١٤٧.

٣٣ – المصدر السابق ص ١٢٨.

٣٤ – المصدر السابق ص ١٢٩.

٣٥ – المصدر السابق ص ١٣٢.

٣٦ – المصدر السابق ص ١٠٣.

٣٧ – المصدر السابق ص ١٠٤.

٣٨ – المصدر السابق ص ١٠٥.

٣٩ – المصدر السابق ص ١٠٦.

٤٠ – المصدر السابق ص ١١١.

٤١ – المصدر السابق ص ١١٢.

٤٢ – المصدر السابق ص ١١٣.

٤٣ – المصدر السابق ص ١١٥.

٤٤ – المصدر السابق ص ٣١ – ٣٣.

****

بناء المفارقة

في إبيجرامات الشاعر د.عزالدين إسماعيل

أ. أحمد المراغي

قرر لهذه الدراسة أن لا يراها أستاذي الراحل الدكتور عزالدين إسماعيل، فهو الناقد الكبير والعالم الذي لا يبخل علينا برأيه ونصحه وتوجيهه، كان صافيًا هادئ الطبع، وقد كنت أخبرته بأنني أعد دراسة عن شعره، وبخاصة ديوانه المتميز الذي أضاف – في تصوري – جنسًا أدبيًا للشعرية العربية، وهو الإبيجراما الشعرية، ونصحني ووجهني إلى المراجع الأجنبية التي يمكن الاستعانة بها والإفادة من آراء النقاد الأوربيين، لكن رحيله فجعني وأصاب كل تلاميذه ومحبيه بالفجيعة والألم الدفين.

والذي لا شك فيه أن الناقد الدكتور عزالدين إسماعيل قد تنوع إنتاجه الأدبي والنقدي، فقد قدم – في ما أظن – جميع المناهج النقدية من خلال أبحاثه ومؤلفاته العميقة الجادة، فقد أسهم إسهامًا في تقويم الفكر النقدي العربي، وتأتي إبداعاته الأدبية من خلال ديوانه: (دمعة للأسى.. دمعة للفرح)، ومسرحيته (محاكمة رجل مجهول)، وآخر ديوان له (هوامش في القلب) الذي صدر قبل رحيله بفترة وجيزة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.

وقد جاء ديوانه (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) الذي طبعه على نفقته الخاصة، متضمنًا مائة وستًا وأربعين إبيجراما، قسمها الشاعر عزالدين إسماعيل إلى تسعة فصول، للذات ويضم تسع عشرة إبيجراما، وفصل للدنيا إحدى عشرة إبيجراما، وفصل للأيام ويضم خمس عشرة إبيجراما، وفصل للصمت والكلام ويضم اثنتي عشرة إبيجراما، وفصل للمعنى عشر إبيجرامات، وفصل للحجارة ثماني إبيجرامات، وفصل للموت خمس عشرة إبيجراما، وفصل للعبث ويضم سبع إبيجرامات.

(*) باحث جامعي مصري، له عدد من المؤلفات العلمية والدراسات النقدية.

وقد جاء هذا الديوان الفريد في الشعرية العربية ليؤسس نظمًا وجنسًا أدبيًا جديدًا، كان قد كتبه طه حسين نثرًا في مجموعته «جنة الشوك» وكتب طه حسين مقدمته لهذا الفن الجديد الذي أراد من خلاله أن يمتحن اللغة العربية هل ستقبل هذا الفن أم ترفضه؟ وأظن أن اللغة قد قبلته وقامت بتطويره على يد شعرائها الكبار أمثال الدكتور عزالدين إسماعيل، وغيره من شعراء الحداثة العربية الذين التجأوا إلى كتابة النص القصير شديد التكثيف المؤثر في القلب والذهن معًا.

ويشير الدكتور طه حسين إلى أنه لا يعرف لهذا الفن من الشعر في لغتنا العربية اسمًا واضحًا متفقًا عليه، وإنما يعرف له اسمه الأوروبي.

«فقد سماه اليونانيون واللاتينيون (إبيجراما) أي نقشًا، واشتقوا هذا الاسم اشتقاقًا يسيرًا قريبا من أن هذا الفن قد نشأ منقوشًا على الأحجار، فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفي معابد الآلهة وعلى التماثيل والآنية»[1].

وقد أشار الدكتور عزالدين إسماعيل إلى أن «هذا النوع ينتسب إلى ما هو معروف في اللغات الأوروبية باسم (الإبيجراما)، وحين تذكر الإبيجراما في النقد الأدبي يكون المقصود بها بصفة عامة القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بتركيز العبارة وإيجازها أو كثافة المعنى فيها، فضلاً عن اشتمالها على مفارقة وتكون مدحًا أو هجاء أو حكمة[2].

وقد جاء تعريف الموسوعة البريطانية الجديدة للإبيجراما «هو أنها كتابة تصلح للنحت على أي أثر أو تمثال..... وقد أصبح الاسم يطلق أو يطبق على كل بيت صغير ومليء بالمعنى، خاصة إذا كان قويًا، وذا معنى معين، ويشير إلى مبدأ معين»[3]، وأن الإبيجراما فن أدبي موجز يعتمد المقطوعة الشعرية أو النثرية القصيرة والمكثفة، التي تحمل معنى دلاليًا حادًا ومفارقًا في الوقت نفسه مقترنة بالهجاء.

---

١ - طه حسين: جنة الشوك، ص ١١ - ١٢.

٢ - عزالدين إسماعيل: دمعة للأسى.. دمعة للفرح، المقدمة ص ٨ - ١٠.

3 - The new Enseclo paedia Bratannica, Micropedia, volume, Helen Heming way, benton publisher, 1973 - 1974, p933.

ويشير بعض النقاد الإنكليز إلى أهمية هذا الفن وبزوغه في الشعر الإنكليزي إذ يمثل ظاهرة واسعة احتفى بها الشعراء الإنكليز وعلى رأسهم جون دن وجورج برنارد شو وأوسكار وايلد وغيرهم.

ومن هؤلاء النقاد هايت هوبويل هدسون Hayt Hope well Hudson في كتابه الإبيجراما في عصر النهضة الإنكليزية The Epigrama in The English Renaissance يقول «إن الإبيجراما تكتب دائمًا لكي تسمع وإن مؤلفيها يتجهون إلى جمهور من المستمعين، ويكون لديهم لمسة بلاغية، وتتضمن غالبًا وظيفة إقناعية»(٤).

والذي لا شك فيه أن فن الإبيجراما كما عرفه طه حسين فن قائم بذاته له سماته الخاصة الفعلية التي يعرف من خلالها، أي أنه يعتمد على المفارقة الواعية في بنائه الموضوعي. ولذلك إن حياتنا المعاصرة قد وجدت من أدبنا الحديث مرآة صادقة تصورها أحسن تصوير وأدقه وأعظمه حظًا في كيفية إقناع العقل، وإرضاء الذوق وملاءمة الطبع.

ومن ثم فإن المفارقة هي روح الإبيجراما وعضده، ولذلك فقد اتكأت نصوص الشاعر عزالدين إسماعيل على إبراز هذا الفن ومحاولة رصد توجهاته وتنويعاته المتباينة والهادمة في الوقت نفسه ويمكن لنا أن نبرز هذه النظرية (المفارقة) من خلال تعريفاتها المختلفة، فقد اهتم النقد الأدبي الحديث بنظرية المفارقة اهتمامًا كبيرًا، لأنها أصبحت جزءًا وركنًا أساسيًا من أركان بناء النص الشعري/ النثري على حد سواء وحاول دي - سي - مويك أن يقدم تعريفًا بسيطًا بقوله: «هي.. فن قول شيء دون قوله حقيقة بمعنى أننا نتوصل إلى فهم المعنى المقصود بطريقة غير مباشرة دون أن يدل ظاهر اللفظ على ذلك»(٥)، وجاءت إبيجرامات عزالدين إسماعيل متضمنة هذا المعنى الذي قصده مويك، فهي تقوم على ترابط العلائق النصية بعضها ببعض، منتجة مفارقة لاذعة وحادة مشبعة بالسخرية المريرة التي تيقظ النفس البشرية أو المتلقي إن جاز التعبير.

---

4 - Hudson, H.H The epigrama in english renaissance, princeten university press, new jersey. u.s.a p17.

٥ - دي - سي - مويك: المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة.

وتشير الدكتورة نبيلة إبراهيم إلى أن «المفارقة تعبير لغوي بلاغي يرتكز أساسًا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي ولكنها تصدر أساسًا عن ذهن متوقد ووعي شديد للذات بما حولها»[٦]، ولا يخلو عنوان الديوان من مفارقة دلالية مهمة، فقد تكوّن العنوان من جملتين متناقضتين دمعة للأسى.. دمعة للفرح، نلاحظ أن الذات الشاعرة تسيطر سيطرة اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية إلى آخره، ونلاحظ دمعة ودمعة، دمعة للأسى والحزن الذي سيطر على الذات وسيطرة الذات عليه فالحزن كامن في النفس الإنسانية، وأما الفرح فله دمعه أيضًا مثل ما يقال «دموع الفرحة» إن الذات تخلق عالمها الشعري المملوء بالمتناقضات التي تعايشها وتحلم بها وتلمسها من حين لآخر، إذًا فالمفارقة هنا جلية تصل إلى القلب والذهن معًا، تلتحم بالواقع، فهي تعبر عن كل إنسان تنتابه لحظة الأسى فيدمع، ولحظة الفرح فيدمع أيضًا.

وترصد الذات الشاعرة تقلبات الحياة وغدرها القميء الذي تفاجأ به في قوله في قصيدة عذاب:

ما زلت تكابر، تشقى، حتى تنزف

أبدًا لا تتوقف

لم لا ترتاح؟

إني أحتمل شقائي

لكني لا أحتمل عذاب الراحة[٧]

تتجلى روح المفارقة في النص السابق من خلال الذات لذاتها، أو بتعبير آخر حديث الأنا للأنا على حد قول الدكتور عزالدين إسماعيل، تصنع الذات الشاعرة حوارًا ميلودراميًا تكون هي السائلة والمجيبة في الوقت نفسه وتطرح مكابداتها وتمزقاتها، ونزفها

٦ - نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، ع ٤، ٣ ص ١٢٣، ١٩٨٧.

٧ - عزالدين إسماعيل: دمعة للأسى.. دمعة للفرح، ص ٣٣.

من خلال هذه الحوارية، وتكمن المفارقة أيضًا في قوله: أبدًا لا تتوقف، إني أحتمل شقائي، لكني لا أحتمل عذاب الراحة، فالذات تطرح البعد الإنساني العميق وهو أن الراحة عذاب أيضًا فالإنسان يحتمل الشقاء والتعب، ولكنه لا يحتمل الراحة والملل والضيق والروتين اليومي الممل. فتخترق المفارقة صدر المتلقي وتقنع ذهن القارئ الواعي، طالما أنها صادقة معبرة أشد تعبير عن واقع الذات وتحولاتها.

ويتكئ الشاعر الدكتور عزالدين إسماعيل على تقلبات الذات أيضًا وتحولاتها المتنوعة الصادقة والمدهشة في آن واحد، فيقول في قصيدة: «ني»:

«أحسبُني عرفتُني في أول الطريق
كان المدى – على المدى – بعيدًا
لكني في غمرة المجهول قد نسيتُني
وعندما وقفتُ في مشارف الغروب
وجدتُني أنكرني»[8]

إن الذات الشاعرة في النص السابق تنكر نفسها/ ذاتها من خلال استخدام الشاعر «ني» في أول النص وآخره يبدأ بقوله: أحسبني عرفتني وفي النهاية: وجدتني أنكرني فما بين البدء والختام مفارقة بين المعرفة واللامعرفة، بين المحاورة واللامحاورة أيضًا، فـ «ني» الأولى، تتناقض وتتباعد مع «ني» الأخيرة وبين عرفتني ونسيتني تتضح جماليات النص القصير المفعم بالمفارقة التي تشعر المتلقي بالتفكك واللاارتباط، ثم تشعره أيضًا بالتماسك والارتباط في آن واحد، تجعل القارئ في حيرة من أمره، ماذا يريد الشاعر؟ وماذا يقصد؟ وتأتي الإجابة في أن الذات تنكر ذاتها الآخر فينكر الآخر إن هذه التقنية (تقنية التناقض) إنما تمتزج امتزاجًا قويًا ببنية النص الشعري لدى عزالدين إسماعيل خاصة، وشعراء الحداثة في مصر (شعراء السبعينيات) بصفة عامة، لأنها تعتمد على ثنائية المشهد الدلالي الذي يطرحه النص وتطرحه الذات لذاتها.

فتسخر الذات من ذاتها بل تحاول أن تلعن هذا العالم الذي ينكر بعضه بعضًا، ويزيف المزيفون تواريخ هذا الوطن، وينقلب الحق إلى باطل فيسود الباطل وينقلب الصدق

---

٨ – السابق، ص ٦٠.

إلى كذب فيسود الكذب، هذه هي حالة الشعر العربي في اللحظة الراهنة كما عبر كمال أبوديب عن ذلك من قبل. إذًا التناقض سمة رئيسية في الشعر الحداثي.

وينتقل الشاعر الدكتور عزالدين إسماعيل من محاورات الأنا للأنا إلى حوار آخر وهو حديث الذات للآخر «Dialogue» ففي قصيدة طفولة يقول الشاعر:

«جدي! هل أكبر في المستقبل

حتى أصبح مثلك؟

- طبعًا!

- وستصبح لي زوجة؟

فلماذا لا نبدأ هذا الآن»[٩]

وتأتي هذه القصيدة القصيرة التي اختار لها الشاعر عنوانًا مناسبًا (الطفولة) لتعبر عن براءة الأطفال من ناحية وعمقها الدلالي من ناحية أخرى.

وفي ما أظن أن الشاعر قد تأثر في بناء هذه الإبيجراما بالدكتور طه حسين، لأن طه حسين اتخذ من الحوار منطلقًا له في جميع إبيجراماته النثرية فكان دائمًا يوجه سؤالاً للشيخ مثل قوله: «قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ..» ثم يطرح سؤالاً.

فيجيب الشيخ فيقول، قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى، وهكذا، وتكمن المفارقة هنا في آخر سطر في النص الذي جاء له صيغة سؤال الطفل لجده. فلماذا لا نبدأ هذا الآن؟ لأن الطفل يريد أن يكبر ويصبح شيخًا كبيرًا وله زوجه ويمارس أفعال الرجل الكبير الذي ينطق حكمة وورعًا فيصبح الطفل شيخًا وتستمر الحياة وأراد الشاعر أن يرصد العجلة التي يكون عليها أطفال اليوم في أن يكبروا ويصبحوا شيوخًا ويحققوا أحلامهم كما يريدون.

ثم يطرح الشاعر من خلال نصه و«اجهة وواجهة» رؤيته لعوالم الشرق ولعوالم الغرب، فيقول:

«لم أضحك منذ سنين

منذ انتكست واجهة الشمس الشرقية

---

٩ - السابق، ص ٩١.

فمتى يأتي يوم أضحك فيه

تتهاوى فيه واجهة الشمس الغربية»[١٠]

ويبوح النص السابق بالأسى فتذرف الذات دموعها على انتكاس الشمس الشرقية/ الحضارة العربية الأصيلة التي أشرقت على ربوع العالم كله ويصيبها الحزن الشديد الذي طوى الضحك في جنباته ورحل عن شفاه الذات التي تحمل أوجاعها القومية، محاولة غرس رؤيتها النابضة والنابتة في حضن الأرض العربية، ثم تطرح الذات تساؤلاً مهمًا، فمتى يأتي يوم أضحك فيه تتهاوى فيه واجهة الشمس الغربية؟ وتنتهي الإبيجراما بهذا الشكل وبهذا التساؤل المرير الذي يحيطها من كل جانب. إن الذات الشاعرة الحالمة بمستقبل مشرق تعود فيه الشمس الشرقية بأشعتها اللامعة الصافية تترامى على هذه الأرض التي نبعت فيها، ونمت وكبرت، وتتجلى روح المفارقة أيضًا في مدى الاختلاف والصراع بين الشرق والغرب كل يريد إثبات حقه في التقدم العلمي والإنساني بشتى أشكاله.

إن الشاعر عزالدين إسماعيل غرس بذور هذا التقدم من خلال إسهاماته المتعددة في الأدب والنقد في الثقافة المصرية خاصة والعربية عامة، حمل أعباء المثقف منذ بداية الخمسينيات وحتى بداية العقد الأول من القرن الحادي والعشرين.

فقد كان شامخًا أبيًا عزيزًا لم تهزمه المؤسسة، خرج منها ليغرس بذور التقدم في جمعية النقد الأدبي التي أسسها وحاضر فيها كبار المفكرين من العالم العربي، من أمثال الشيخ علي جمعة مفتي الديار المصرية، وإدوار الخراط، ومحمد مستجاب، وأحمد بهاءالدين، وسامي خشبة، وجمال الغيطاني، ورجاء النقاش، وعناني، ومحفوظ وغيرهم من أدباء مصر وعلمائها النابغين، وهم ضمير هذه الأمة ووجدانها النابض، فتحية لأستاذنا المحترم الراحل الدكتور عزالدين إسماعيل.

عن مجلة «الثقافة الجديدة»

القاهرة: العدد ٢٠٢ - مايو ٢٠٠٧م

ص ١٢ - ١٧

****

١٠ - السابق، ص ٦٧.

عز الدين إسماعيل والعقلانية المصرية

أ. أحمد طه(*)

في عام ١٩١٤ دشن «طه حسين» عصرًا جديدًا من العقلانية في الحياة الثقافية والأدبية المصرية، عندما حصل على أول دكتوراه في تاريخ الجامعة المصرية عن رسالته التي عنونها عند نشرها في نفس العام ب «تجديد ذكرى أبي العلاء».

في هذه الرسالة التاريخية، قرر طه حسين في مقدمتها أنها بحث فريد ينتهج منهجًا علمياً في دراسته لأبي العلاء، كما سخر وبشدة من أساتذة الأدب وتاريخه الذين كانوا يسيطرون على الأبحاث والدراسات الأدبية في عصره، وهم حتى ذلك التاريخ كانوا من شيوخ الأزهر الذي لم ينج من هجوم «طه حسين» باعتباره مؤسسة تعليمية تخطاها العصر، ولم تعد ذات جدوى، كما قام بتحليل عصر أبي العلاء وما قبله من النواحي الاجتماعية والسياسية والفكرية حتى يستطيع الولوج إلى عالمه الشعري، وهو ما يعد سابقة فريدة وتتويجًا لجهود تمهيدية باتجاه العقلانية بداية من عصر الطهطاوي وحتى العقد الثاني من القرن العشرين الذي شهد الموجة الأولى للعقلانية المصرية التي قادها طه حسين.

وبموت طه حسين في ١٩٧٣، لم ينته عصر العقلانية ولكن النموذج الذي أرساه ظل قائمًا من بعده، وهو نموذج الأكاديمي الذي يمتد تأثيره خارج أسوار الجامعة، سواء في حقل الثقافة أم في الحقلين السياسي والاجتماعي، وهذا النموذج الذي مثل الموجة الثانية من العقلانيين المصريين مثله العديد من الأكاديميين والمبدعين الكبار وعلى رأسهم «لويس عوض» و«عز الدين إسماعيل» و«صلاح عبدالصبور» و«عبد القادر القط» و«نجيب محفوظ» و«فؤاد زكريا» و«شكري عياد».

(*) شاعر مصري من مواليد القاهرة عام ١٩٤٨، له ثلاثة دواوين شعرية، وأصدر مجلتي الكتابة السوداء والجراد.

لهذا لم يكن من الغريب أن يجتمع كل هؤلاء حول مجلة «فصول» التي أسسها عزالدين إسماعيل في أكتوبر ١٩٨٠ ليحاولوا استكمال برنامج طه حسين ورفاقه بخصوص تطوير وترسيخ القيم العصرية العقلانية عبر مجلة «فصول» التي تمحور منهجها كما ورد في مقدمة العدد الأول في ما يلي :

«هذه المجلة لا تعرف المسلَّمات في أي لون من ألوان الثقافة، وتؤمن بالمنهج العلمي، لذلك لا تحصر نفسها في مذهب أو اتجاه فكري بذاته، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية، وحين نصدر هذه المجلة فإننا نصدرها مبرئين من مركبين أساسيين، ظلا يؤثران سلبيّاً على الحركة الأدبية والثقافية بعامة في وطننا العربي، أولهما نظرة التقديس للتراث، وثانيهما شعور الاستخذاء أمام الثقافة الغربية».

التزم عز الدين إسماعيل ورفاقه وتلاميذه بهذا الدستور طوال رئاسته لتحرير المجلة، وبعد أن أصبح رئيسًا لهيئة الكتاب صاحبة امتياز إصدارها، غير أن مجلة «فصول» ليست هي الأثر البارز في حياته، فقد كتب مئات الأبحاث في الدوريات الأدبية والثقافية، كما أصدر مجموعة من الكتب المهمة نذكر منها ثلاثة يمكننا من خلالها الإلمام بما اتخذه من مواقف تجاه الثقافة العربية في جانبها الإبداعي، حيث يجتمع فيها تاريخ الأدب العربي في بداياته الأولى، وذلك في كتابه «المكونات الأولى للثقافة العربية»، والقضايا التي أثارها أدبنا المسرحي المعاصر من خلال علاقته بالدراما العالمية، وذلك في كتابه المهم «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة»، ثم يؤسس نظرة شاملةً إلى شعرنا المعاصر تجمع في نسق موضوعي بين تاريخيته وبين قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، وذلك في كتابه «الشعر العربي المعاصر».

هذا الكتاب يعد من أكثر الكتب في هذا الحقل تداولاً بين القراء والباحثين على السواء، وبخصوص هذا الكتاب أذكر أن أحد أساتذة الأدب العربي في إحدى الجامعات الإقليمية كلف بتدريس الشعر العربي الحديث، ولم يكن على علم بهذا الشعر، حيث كانت دراسته وكان هواه في ما هو قديم موغل في القدم، فجاء إلي مهمومًا يسألني معاونته في البحث عن مخرج لهذه الورطة، فطمأنته ووعدته بكتاب شامل جامع، سيمكنه من أداء

المهمة على أكمل ما يكون، وفي اليوم التالي أعرته كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل إعارةً مفتوحة، لكنه – لدماثته – أعاد إلي الكتاب بعد ثلاث سنوات ومعه خطاب قصير يعرب فيه عن إفادته كل الفائدة من هذا الكتاب، ويثني على اختياري له بالذات كوسيلة للخلاص من ورطته.

في كتابه «المكونات الأولى للثقافة العربية» تناول عز الدين إسماعيل التراث الثقافي قبل الإسلام من جميع جوانبه سواء في الشعر أو سجع الكهان والأمثال والخطابة والرسائل والسير والمغازي والمعارف العامة، ثم اختتمه بفصل يبحث ما اعتبره الدعامتين الرئيسيتين للفكر الإسلامي كله، وهما القرآن والحديث، وهذا يذكرنا بمنهج طه حسين في درس الشعر الجاهلي من حيث اعتبار القرآن والحديث يمثلان البناء الرئيسي والمحصلة النهائية لثقافة ما قبل الإسلام.

أما في كتابه «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر» فهو كتابه الأكثر عمقًا في تناول موضوعه، حيث بحث عددًا محدودًا من النصوص المسرحية المحلية والعالمية ذات الأبعاد الفلسفية والتي تحتوي خلفية أسطورية أو دينية أو وجودية تمثل تطور الصراع بين الإنسان ومصيره، وكيف اتكأت النصوص المصرية والأوربية على نفس الخلفيات التراثية، لإنتاج أدب مسرحي مختلف الهدف والدلالة. والمغزى الفلسفي، وذلك لاختلاف الثقافات والمعتقدات الدينية والظروف التاريخية بين المجتمعين.

كما تناول قضية اختفاء هذا النوع الأدبي من أدبنا القديم ، «رغم غنى المجتمع الجاهلي بالمواقف الدرامية، التي استغلت مواقف مماثلة لها في إنتاج عدد لا يحصى من المسرحيات عند الإغريق»، ويرجع عز الدين إسماعيل اختفاء الحس الدرامي عند الشاعر العربي القديم إلى افتقاده «الإدراك المأساوي للحياة» وهو تفسير أراه صعب الفهم، ومن الصعب الاقتناع به، فقد استشهد بعدة أبيات للنابغة يرثي بها أخاه، وخلص إلى أن النابغة لم يدرك المأساة وإنما توقف على حدود وصفها، ولعل الدكتور عز الدين إسماعيل يكون قد جانبه الصواب في ما ذهب إليه، لأن هناك الكثير من الشعر الجاهلي – ومنه شعر الصعاليك – يمكنه نفي هذا الافتراض، غير أن الدكتور «عز الدين» يناقش أسبابًا

أخرى لخلو الأدب العربي القديم من الدراما، وأنه كان يراها أسبابًا هامشية بجانب اقتناعه بعدم قدرة الشاعر العربي على الإدراك المأساوي للحياة، لأنه يحللها ويتناولها بعاطفته، بخلاف الشاعر الإغريقي الذي يدركها بعقله، أو لأن الشاعر العربي يعتمد «المطلق» أو التجريد في نظرته إلى مفردات الحياة، بينما يعتمد نظيره الإغريقي «النسبي » أو التفصيل.

الكتاب الثالث وهو «الشعر العربي المعاصر» يتناول هذا الشعر من وجهة نظر موضوعية محايدة، فهو يستعرض جميع ظواهره من موسيقى وصورة ورمز وأسطورة.. إلخ استعراضًا تاريخيًا متسلسلاً، وهو ما لم يعتمده في كتابه عن «قضايا الإنسان في المسرح المعاصر»، ولهذا فقد زادت كل طبعة على سابقتها فصلاً إضافيًا يحاول فيه تناول ما استجد في السنوات الأخيرة من ظواهر شعرية، ولهذا نجد في الطبعة السادسة مثلاً تذييلاً ببحث شعر الثمانينيات، وليس شعراء الثمانينيات، وهو يبغي من وراء ذلك تنبيه الباحثين اللاحقين إلى العناصر المهيمنة في هذا الشعر، دون أن يتعمق هو في دراسته حيث يقول إن هذا الفصل القصير إنما يلم إلمامًا سريعًا بمعالم خريطة الشعر العامة في الثمانينيات دون الدخول في التفصيلات أو التحليلات الجزئية، ولكنه يأمل في أن يجد الباحثون فيه ما يحفزهم على متابعة الدراسة المستقصية لقضايا الشعر خلال العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين، وهو ما يجعلنا نأمل أيضًا في أن تكون رحلة عز الدين إسماعيل الفكرية والبحثية حافزًا لجيل جديد من الأكاديميين والمبدعين للحفاظ على استمرار العقلانية المصرية وولوجها الموجة الثالثة.

عن «الأهالي»

العدد ١٢٣٩ - أغسطس ٢٠٠٥

****

دمعة للأسى.. دمعة للفرح
قراءة شخصية

د.حسن البنا عز الدين(*)

ينتمي عزالدين إسماعيل إلى جيل من الأساتذة والأدباء، يدرك قيمة الأدب والعلم بوصفها جزءًا لا يتجزأ من قيمة الحياة نفسها. ولعل اهتمام الدكتور عزّ، كما كان يحلو لمحبيه أن ينادوه، بفن الإبيجراما الشعري، وإصداره ديوانًا كاملاً لها (يناير ٢٠٠٠)، وذكره طه حسين وفاروق خورشيد وجهودهما في فن الإبيجراما، ثم الإشارة إلى إغرائها عددًا من شعراء الجيل الأخير في القرن العشرين، الحداثيين وما بعد الحداثيين، شعراء قصيدة التفعيلة وشعراء قصيدة النثر على السواء ليكتبوا فيها - لعل ذلك كله خير دليل على تبصره الشعري والنقدي والحياتي، فالإبيجراما بحكم إيجازها وطبيعتها الشعرية أقرب إلى فن التقاط الحكمة والمفارقة في الحياة ومجرياتها بين البشر.

وسوف نشير بدايةً إلى بعض الأفكار العامة التي تثيرها قراءة ديوان الإبيجرامات، «دمعة للأسى.. دمعة للفرح»، في النفس، ثم نركز على فكرة بعينها، أو مدخل بعينه، نتناول من خلاله مجموعة الإبيجرامات نفسها.

أختار الشاعر الدكتور عزّ عنوانًا لإبيجراماته وقد رسم العنوان على نحو بصري واضح، ينطق بمدلوله، بالإضافة إلى اللوحة الفنية التي تصدرت الغلاف وهي كذلك أشبه بدمعتين، إذا جاز التعبير، لونيتين، استعارها الشاعر من الرسام بول كلي[1]، ربما لأنه وجدها أقرب إلى التعبير البصري عن معنى كتابه الضمني.

(*) أكاديمي مصري، أستاذ الأدب العربي في الجامعة الأمريكية بالقاهرة. فاز بجائزة الدولة التشجيعية عام ٢٠٠٧ عن كتابه «الشعر والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم».

(١) بول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) يعد من أشهر أساتذة التصوير التشكيلي الحديث وأكثرهم أصالة. تعد اللوحات والرسومات والصور الطباعية للفنان كلي من روائع الفنون الخيالية، وتعكس مواهبه وأسلوبه المبدع. لوحاته صغيرة في العادة مليئة بالرموز الطفولية والكتابات التي ترمز إلى رؤيا داخلية مكتنفة بأسرار العالم وسكانه. ومن رسوماته لوحة باسم البالون الأحمر. وقد اشتغل كلي بمواد كثيرة بالإضافة إلى الزيت تشمل الألوان المائية والحبر والجرافيت. ولد كلي بالقرب من بيرن بسويسرا، لكنه وطد مكانته كفنان بعد أن انتقل إلى ألمانيا، وأصبح صديقًا للرسامين فاسيلي كاندنسكي وفرانس مارك، وعرض أعماله مع مجموعتهما الراكب الأرزق قبل الحرب العالمية الأولى بوقت وجيز (١٩١٤ - ١٩١٨). درّس كلي في مدرسة باوهاوس للتصميم من ١٩٢٠ حتى ١٩٢٠م. غادر ألمانيا عام ١٩٣٣ عندما تسلم النازيون السلطة. وانتقل إلى سويسرا حيث قضى بقية حياته. ونشرت بعض آرائه حول الفن بعنوان كتاب اسكيتشات تعليمية.

لوحة بول كلي في شكل مستطيل شبه مقسوم إلى نصفين بالطول، والخط الفاصل بين القسمين يوحي بأنه استطال لفرعٍ أو عودٍ جدّ نحيف لوردة، وثمة بقع لونية دائرية بالأحمر والأسود والأخضر يمكن أن تحسب زهورًا أو دموعًا أو حتى عيونًا، وهي متقابلة على ناحيتي العود الفاصل في أعلى اللوحة حيث بقعتان بالأحمر أسفلهما بقعتان بالأسود، ثم بالأسود والأحمر، وهناك بقعة بالأخضر على الجانب الأيسر للوحة في الربع الأعلى إلى اليسار وكذلك في الثلث الأسفل إلى اليسار كذلك، حيث يبدأ اللون الأخضر ينتشر وسط الأحمر على جانبي اللوحة من الأسفل، طلوعًا إلى يمين اللوحة. إن اللوحة تبدو مثل حفرية لونية لؤلؤية، إذا جاز التعبير، ولكن الألوان فيها أشبه بعروق مبهرة وعميقة في الوقت نفسه، توحي بالتوهج والخصب والحزن الدفين كذلك.

إن المقارنة بين الشاعر عزالدين إسماعيل والرسام بول كلي يمكن أن تكشف لنا عن أشياء جدّ طريفة بين الرجلين وخصوصًا أن أستاذي الشاعر أخبرني أنه اختار عن قصد هذه اللوحة لتكون غلافًا لكتابه. إن فن كلي يبدو، في ما يقول مولر وإيلغر صاحبا كتاب «مئة عام من الرسم الحديث»: «من النظرة العابرة لعبة، تغري المرء على القول: إنه لا يعدو أن يكون نزوة طائشة أو ممارسات لا مغزى لها إطلاقًا»[٢]. وهذا عين ما توحي به الإبيجرامة الأخيرة في دمعة للأسى .. دمعة للفرح، وهي بعنوان «إما ... أو» مستدعية شكل العنوان نفسه على نحوٍ واضح، وهي عبارة عن حوار ضمني بين الشاعر المفترض أنه كتب كل هذا الكلام وقارئه أو سامعه الضمني؛ تقول: (ص ١٥٤).

هل تسمعني؟

طبعًا

هل تفهم معنى أقوالي؟

طبعًا

ماذا تفهم؟

أنك إما مجنونٌ أو جاهل

(٢) ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص ١٢٥ - ١٢٧.

فالشاعر هنا على وعي في نهاية عمله، بما يمكن أن يوحي به كلامه، وكذلك هو عمل ذلك الرسام، ولكننا في الحالتين، علينا أن ننفذ إلى جوهر عمل كل منهما، «إلى سعته كلها لندرك أنه نوع من المتاهة تتيح لنا حين نلجها كشف أعجوبة جديدة في كل خطوة نخطوها». وبالطبع ليس المقصود هنا، في تصوري، سوى العمق والأصالة والروح الإنسانية المحتفظة بفطرتها. ونستطيع هنا كذلك أن ننظر في إبيجرامة مقابلة لتلك التي اقتبسناها أعلاه، نقصد التي بعنوان «غباء» (ص ٨١). فهي كذلك عبارة عن حوار بين الشاعر ومن ليس بشاعر ومن منهما «الغبي»:

أعرفت الآن لماذا أنت غبي؟

...

ذاك لأنك شاعر

وأنا أيقنتُ الآن بأنك أغبى خلق الله

وكيف؟

لأنك لست بشاعر

وإذا كان ذلك الكلام نقلناه عن «كلي» ينطبق إلى حد بعيد على الإبيجرامات التي بين أيدينا، فإن شخصية بول كلي الفنية والأكاديمية لتنطوي على خطوط عدة شبيهة بتلك التي نلمحها في شخصية عزالدين إسماعيل الفنية والأكاديمية على السواء. ومن أمثلة تلك الخطوط ما يذكره المؤلفان السابقان عن «كلي» من جهة علاقة تدريس كلي في الباوهاوس ١٩٢١ في فايمار ونظاميته، وعدم تأثيره على رسمه، إذ لم يُفقد التدريس رسم كلي «سذاجته» ومظهره الإلهامي، فعلى الرغم من كل ما توقعه من العقلانية لم يغب عن ذهنه قط أن «لا شيء يستطيع أن يحل محل البداهة والحدس». وقد نظر كلي إلى الفن لا باعتباره تمثيلاً للأشياء التي يمكن رؤيتها، بل وسيلة للكشف عن الحقائق التي يمكن التوصل إليها بالبداهة والحدس. ورغم حرصه على النقاوة الأولية لوسائله (ومن هنا جاءت السمة «الطفولية» في بعض فنه) إلا أنه سعى أيضًا ليعبر عن أشياء معقدة وأن يحقق، بالتالي، نقاوة أسمى. وبخلاف أكثر التعبيريين، لم يكن يولي إحساساته الخاصة اهتمامًا بالقدر ذاته الذي يكرّسه للتجربة الإنسانية، سعيًا لإيصال معانيها المتباينة بلغة

رمزية من الإشارات الصورية. كان عالم كلي عالمًا من المحبة والمودة والانسجام. هناك في عمله مكان للدعابة والابتسامة لا السخرية.

ومن هنا أيضًا كانت شاعرية عزالدين إسماعيل وكان اهتمامه بالفن في معظم أعماله. كان عزالدين إسماعيل أستاذًا وفناناً يكتب عن الفن وفلسفة الفن كتابين: الفن والإنسان (١٩٧٤) الذي صدَّره بجملة من إنست فيشر: «إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان» والأسس الجمالية في النقد العربي (١٩٥٥) وهو كتاب رائد في مجاله لم يتجاوزه كتاب آخر في الموضوع بالعربية حتى اليوم. وتوشّح كتاباته لمسات فنية تتصل بالرسم والموسيقى منذ البداية.

ومن الشائق أن نقف هنا وقفة موجزة عند دراسته في كتابه الفن والإنسان. فهو ينطلق في هذه الدراسة من مقولة عامة هي أن الفن والإنسان عنصران متلازمان أبدًا، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وأن تاريخهما واحد. ومن ثم تصبح أي دراسة للفن بمعزل عن الإنسان المبدع دراسة قاصرة. فالعلاقة بين الفن والإنسان علاقة ديناميكية، تتشكل معطياتها دائمًا وفقًا للظروف الحضارية التي تعيش الشعوب والأفراد في إطارها. ومن هناك كان التلازم بين تطور الأساليب الفنية وتطور الجماعة البشرية ذاتها، ومن هناك كذلك كان اعتقاد المؤلف بجماعية النفس البشرية بالرغم من خصوصية الفرد المبدع. ومن ثم يمكن اكتشاف نوع من الانجسام بين الحقيقة النفسية والحقيقة الاجتماعية في تفسير الظاهرة الفنية أو في تفهم أبعادها ودلالاتها. وهو ما اجتهد المؤلف، على حد تعبيره، في الالتزام به في دراسته. ويذكر الأستاذ أن مادة دراسته تعود إلى مطالعات متنوعة، وأفكار ترسبت في نفسه خلال ما يزيد على ربع قرن من الاهتمام بقضايا ومشكلاته، ثم وجهة خاصة أو اقتراح تفسير جديد لمسألة من المسائل[٣].

وقد عرض الأستاذ في هذا الكتاب لبداية الفن مع بداية الإنسان، ثم عرض للفن في مصر القديمة والحضارات الأخرى وفي ظل الإسلام وعصر النهضة الأوروبية وعصور الفن المختلفة في الغرب حتى وصل إلى حركة المستقبليين ومحاولتهم تصوير الحركة في

(٣) انظر عزالدين إسماعيل، الفن والإنسان، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص ١١- ١٣.

القرن العشرين، وإدخالهم عنصر الزمن في هذه المحاولة بصورة أساسية. وقد عرض كذلك في أحد فصول كتابه للحركة التعبيرية في الفن الأوروبي التي جاءت بوصفها رد فعل على الحركة الانطباعية، وقد ذكر بول كلي، أو باول كليه كما يكتبه في صورة أخرى، ضمن سياق كلامه عن التعبيرية الألمانية. وقد ذكر أن هذا الفنان عُرف بتجريداته الخيالية، ويوشك أن يجمع في أعماله الفنية كل أساليب عصره دفعة واحدة. وهو يبرز حرص التعبيريين على إعادة اللغة الأدبية إلى فن الرسم، بعد أن رفضها الانطباعيون. وبهذا تُعدّ التعبيرية ردةً إلى الفكرة التي كانت سائدةً من قبلُ طوال القرون، والتي ترى في الفن التشكيلي تعبيرًا حسيًا عن موضوع أدبي. وقد أورد الأستاذ صورةً لكلي برقم ٣٧ بعنوان «حول السمكة» وإن كان لم يعلق عليها تعليقًا مباشرًا في النسخة التي رجعتُ إليها داخل المتن[٤].

كان أستاذي الدكتور عز، رحمه الله، في مقابل التزامه الأكاديمي وكده العلمي إنسانًا شاعرًا وشاعرًا إنسانًا، يخلو قلبه من المرارة، مستغنيًا عن العالمين ولكنه يحنو على كل إنسان يلقاه ويتعامل معه. هنا نستطيع أن نقرأ معه الإبيجرامة بعنوان «طفولة» (ص٨٠).

جدِّي ما معنى الحرب؟

معناها أن يقتتل اثنان فيقتل أحدهما الآخر

ولماذا يقلته؟

كي يمتلك الأشياء جميعًا وحده

مع من عندئذٍ يلعب؟

وعلى الرغم من السوداوية والخوف اللذين يتخللان عالم كلي، فليس هناك عنف أو قسوة متناهية أو عذاب حقيقي. وعلى الرغم من المظهر الخادع لفنه المتسم بالبساطة والطفولية، فهو يعكس سيطرته التامة على الشكل. ومن الطريف أن لكلي لوحة أخرى غير التي على غلاف كتاب الدكتور عزّ بعنوان سينشيو ١٩٢٢، عبارة عن وجه كبير مدوَّر يتسم

(٤) انظر هنا الفن والإنسان، ص ٢١٠ - ٢١١.

بالسذاجة والطفولة ولكنه يوحي في الوقت نفسه بالثبات والتأمل، وتبرز فيه العينان على نحو مميز، إذ يعلو إحداهما خط دائري والأخرى خط مثلث وإن بدت العينان ذاتهما بصورة متشابهة تمامًا في الوضع الأساسي لهما.

المهم أننا نستطيع أن نقرأ إبيجرامات الدكتور عزّ من خلال فنان آخر هو «بول كلي» الذي اختار الشاعر أن يضع رسمًا له على غلاف إبيجراماته. فإذا عدنا إلى الإبيجرامات وجدنا فيها روحًا شعرية خاصة بذلك الجيل الذي نشأ في أحضانه الدكتور عزّ، ولمحنا بعض المفردات والصور التي يمكن أن تذكرنا بقوة بصديقه الحميم الشاعر صلاح عبدالصبور مثل الإبيجرامة التي بعنوان: «الخروج»: ص (٣١).

أخرج من قمقمة الوقت..

لأحرقَ أزياء الأبهة البيضاء

ولأدخل مملكة العُري الجارح

لا يسترني إلا نسجُ الريح الهوجاء

فعزالدين إسماعيل هنا يعيد لنا صديقه القديم بتراسل حميم مع أشعار هذا الصديق ومعجمه الشعري الذي نشأنا على تذوقه من خلال عزالدين إسماعيل نفسه عندما كتب عن الشاعر المعاصر ودرَّسه لنا في الجامعة. وفي الإبيجرامة السابقة نتذكر قصيدة بعينها تحمل العنوان نفسه تقريبًا لصلاح عبدالصبور، وتبدو فيها كذلك الطزاجة اللغوية، إذا جاز التعبير، المألوفة في ذلك الوقت، من خلال «قمقمة» بدلاً من «قمقم». فالأولى تحيل إلى ذاتها والأخرى تحيل إلى ما قد لا يريد الشاعر أن يخطر لنا. أما «مملكة العري الجارح، والريح الهوجا»[٥]، فلا يخطئهما قارئ لصلاح عبدالصبور ولكننا نحصل على هذا كله في إبيجرامة واحدة وليست قصيدة طويلة.

وإذا كان صلاح قد «أقام في العراء» تذروه عن خيامه ريح الزمن الهوجاء من كل جانب فبحث عن أرض أخرى في إحدى قصائده فإن عزالدين قد استتر بنسج الريح

---

(٥) انظر التفسير النفسي للأدب، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣، ص ١٠٤، حيث يلاحظ المؤلف استخدام الشعراء المحدثين لصورة الريح التي تجلد.

الهوجاء، وهو ما يفجر المفارقة الإبيجرامية ويحفظ عليها المسافة القصيرة التي تحتفظ بها بين خروجها كالسهم الرشيق الخفيف وبلوغها الرمية، ونفاذها من القوس في خفة وسرعة ورشاقة، على حد تعبير طه حسين الذي نقله إسماعيل (ص ١٢). فالإبيجراما تبدو مقصدًا لكل شعراء العالم منذ أن خلق الشعر، ولكنهم، لسببٍ ما، أنشأوا كل لونٍ من الشعر، حتى يصلوا إليها. وعلى الرغم من أن عزالدين إسماعيل لديه مجموعات شعرية أخرى فإنه شاء أن يبدأ بالإبيجرامات. (مع ملاحظة أنه أخرج مسرحية شعرية قبل الإبيجرامات بعنوان محاكمة رجل مجهول، منذ أكثر من ثلث قرن).

ومن الإبيجرامات الأخرى التي يعيد فيها الدكتور عزّ لنا صديقه القديم تلك التي بعنوان «اختناق»: (ص ٨٢)

لم يذكر يومًا دنيانا الجهمة
لم يتململ تحت سياط النقمة
والبسمة كانت في عينيه سمة
وأتى من ينعاه ذات صباح
يذكر أن قد مات
مختنقًا بالحكمة

إن هذه الإبيجرامة أشبه برثاء لصلاح عبدالصبور نفسه، بمعجمه وروحه الشعرية، وقد انعكست في نظرة صديقه إليه. لقد كانت «المفارقة» دومًا ضالة الشعراء، أما «الحكمة» فقد مات دونها البعض، واختنق بها البعض الآخر، ومن المؤكد أن كثيرًا منا يتذرع بها كي يحيا آمنًا بين الحمقى والجهلاء من مفتقدي الحكمة.

من المداخل التي يمكن أن نلج من خلالها إلى هذا الكتاب كذلك أن ننظر في تجليات العنوان والعناوين الداخلية للفصول وللإبيجرامات وعلاقة ذلك كله بالدلالة الجوهرية للإبيجراما كما تحدث عنها المؤلف في «بدلاً من مقدمة»، بل وفي بعض الإبيجرامات تحديدًا داخل الكتاب. وعلى الرغم مما يبدو من الثنائية الضدية في العنوان الرئيسي وغيره من العناوين الداخلية وفي الدلالة الجوهرية للإبيجراما نفسها وفي بعض

الإبيجرامات فإن موقف الشاعر دائمًا ما يكون على الحد البيني لطرفي الثنائية الضدية/ الإبيجراما التي تمثل المفارقة روحها، على حد تعبير كولردج.

لقد أعلن عزالدين إسماعيل موقفه الواضح من الثنائية الضدية هذه، ومن غيرها من الثنائيات التي راجت في ظلال البنيوية على نحو خاص، في محاضرة الرياض (بمناسبة فوزه بجائزة الملك فيصل العالمية، مايو ٢٠٠٠) عن موقفنا من التراث وكيف نتعامل معه، بأنه لا يرى أن المسألة دائمًا تقع بين طرفين على هذا النحو أو ذاك، بل إن هناك دائمًا طرفًا ثالثًا يحقق توازنًا ما بينهما أو حتى تعارضًا. إن الشاعر هنا يدرك ببصيرته النقدية، إذا جاز التعبير، أن قيمة الفن الحقيقية تكمن في رؤية هذا البعد الثالث للمسألة. وهذا ما حاولته دائمًا الشعراء، وتعثر فيه النقاد، وأدركه البعض من هؤلاء وهؤلاء.

مدخل آخر إلى قراءتي الشخصية لإبيجرامات الدكتور عزّ أود أن أجربه، هو ذلك الذي أسميه «الوعي الكتابي»، وهو باختصار يعني وعي الشاعر بأنه بصدد عملية شعرية ذاتية، من خلال أدوات بعينها هي أدوات الكتابة المادية المباشرة، ومن خلال مفهوم للكتابة لا يتوقف عند هذه الأدوات المباشرة، بل ينطلق منها إلى معنى الكتابة بالنسبة للكاتب/ الشاعر/ الإنسان. إن هذا الوعي الكتابي هو ما يمنح الرسالة التي يضعها الشاعر في شعره شعرية أرحب وأكثر كثافة في الوقت نفسه، لأنها تحيل إلى نفسها وتكتفي بذاتها فتضع القارئ/ المتلقي موضع المؤلف نفسه. إنها عملية أشبه بأن يعطي الفنان الرسام مثلاً إنسانًا ما يشاهد لوحاته فرشاته ولوحة بيضاء ويقول له خذ حريتك وعبر عن نفسك في لوحتي، وأيّاً كان ما سوف تفعله فسوف يعني أنك وجدت نفسك في الألوان والخطوط والأشكال التي حاولت أن ترسمها أنت أو «تقرأها»، أو تقرأ نفسك، في رسمي.

وليس من قبيل المصادفة أن جعل الدكتور عزّ الفصل الأول من إبيجراماته بعنوان «فصل للذات»، وآخر قبيل النهاية بعنوان «فصل للمعنى»، وقبل هذا «فصل للصمت والكلام». كذلك ليس من قبيل المصادفة أن تبدو «الكتابة» وتتجلى منذ بداية الكتاب مع الإبيجرامة الثانية بعنوان «أين الآه» (ص ٢٤) حيث يظل وجه الإنسان معروفًا لديه رغم إنكار كل منهما (الوجه والإنسان) للآخر. تنتهي الإبيجرامة بقول الشاعر:

وجهي مكتوب بالخط الكوفي على جبهته.. كلمة «آه»

إن «آه» الإنسان، دمعة الأسى، تحفظ عليه نفسه وروحه برغم «سلبيتها» الظاهرة، وصاحب الحياة الهنية لا «يدونها» وإنما يحياها، على حد تعبير توفيق الحكيم في يوم من الأيام.

وفي أول إبيجرامة من «فصل للدنيا» بعنوان «الأمانة» (ص ٤٣) يقول الشاعر:

كتبتُ أمس فوق صفحة الرمال أحرفًا من ماء
فغاصت المياهُ في الرمال
وكنتُ قد خططتُ فوق الماء أحرفًا من
الرمالِ
فغاصت الرمالُ في المياه
- لذا أبت أن تحمل الأمانةَ الجبال.

المفارقة هنا بالطبع أن الإنسان/ الشاعر حمل الأمانة «كتابةً» على الرغم من يقينه بعجزه عن حملها. وهنا يمكن أن نشير إلى وجود إبيجرامات أخرى «تتناص» مع علامات تراثية أخرى مثل التي بعنوان «قناع». (ص ٥٨)، وهي تتناص بالتالي مع التي ذكرناها لتونا من جهة التقنع بالأسطورة «حين تضيق علينا الأرض بما رحبت/ وتسوخ بطين البهتان الأقدام».

وفي بداية «فصل للأيام» نجد بعدَ إبيجرامةٍ بعنوان «دمعتان» أخرى بعنوان «القطار» حيث:

تنسرب الأيام.. لا يعوقها نهرٌ ولا جدار
تطيح بالأبدان، بالرؤوس، بالأفكار، بالأقلام
تمر مرَّ السهم، لا تعود القهقرى
هل فاتك القطار؟

فقطار الأيام يطيح بكل الأشياء بما فيها الأقلام التي تحاول عبر الشعراء أن «توقفه» عند حده، إذا جاز التعبير، أو حتى لكي يلحق به من أوتي الحكمة اللازمة. ولكن من الواضح أن الشاعر على وعي بلا معقولية أو لا منطقية «القول الإنساني»، في شكله

اليومي المبتذل، وخصوصًا ذلك الذي «نقرؤه في صدر الصحيفة» بعد أن قلناه لنعيد القول فيه بعد ذلك. (انظر «دوران» ص ٥٨).

ومن ملامح الوعي الكتابي في هذه المجموعة من الإبيجرامات تلك التي تشير إلى «الشاعر» و«الشعر» و«القصيدة» صراحة (نكران، ص ٦٢، وحرية ص ٧٨، وغباء ص ٨١، وقد أشرنا إليها أعلاه، والصمت ص ١٠٩، والمكان المناسب ص ١١٤) وفي هذه جميعًا نباشر رأي الشاعر ورؤيته لنفسه بهذه الصفحة ولشعره وقصيده، وكلها تقوم على قيمة الشاعر والشعر والقصيدة، من جهة حيث:

الكلمة تروى من عرق الروح،
وتنصهر في محرقة القلب،
إذ تتنزل في صلب قصيدة.

وإنكار العالم وعبثيته بدونها جميعًا، من جهة أخرى.

ومن الإبيجرامات التي تصل بين معناها الخاص ومعنى «الإبيجراما» في أصلها اليوناني القديم تلك التي بعنوان «نقوش» ص ٦٥.

كذلك هناك بعد آخر مهم للوعي الكتابي يتمثل في «القراءة». وهنا نقرأ الإبيجرامة بعنوان «قاموس» ص ٩٩، عن قراءة عيون المرأة بخاصة، وحاجة الشاعر إلى «قاموس» للقيام بهذه المهمة، وكذلك الأمر في «قراءة» ص ١٠١، حيث المرأة أشبه بالبئر الذي يحدق فيه الشاعر لقراءة عين المرأة وليس لرؤية وجهه. وكذلك يمكن أن نقرأ هنا إبيجرامتين في صفحة واحدة: «لما قبل» و«سجن» ص ١١٥، ولكننا يمكن أن نورد الثانية منهما أولاً:

يسعى الطفل حثيثًا كي يتعلم..
كيف يكون القول حروفًا تقرأ
وهنالك يخرج من فطرته الأولى
كي يدخل سجن المقروءات.

وإذا نظرنا إلى الشاعر بوصفه طفلاً واعيًا بخطورة «المقروءات» فهنا نعود إلى الإبيجرامة التي تسبق تلك التي ذكرنا للتو، أي «الما قبل»:

ابعدْ عني هذا الحرف وهذا الحرف

ابعدْ عني كل حروف هجائكم الرنانة،

كل كلامكم المنقوش المكذوب

واقرأ ما قبل الصوت وقبل المكتوب.

وفي «المبهم» ص ١٢٤، و«البحث» ص ١٢٥، يصبح عبثًا أن يقرأ المرء ما سطر في إبهامه، على الرغم من قراءته للنجوم، وحيث يصبح من العبث البحث عن معنى ما يقرأه المرء، أو أن يقضي حياته بحثًا عن معنى.

وفي النهاية يمكننا أن ننظر في أبيجرامات أخرى تكشف عن تكثف للوعي الكتابي وخصوصًا في «فصل للمعنى»، حيث «المعنى العصيّ» ص ١١٩، و«المعنى الآخر»، و«لا مهرب» ص ١٢٢، وحتى أطفال الحجارة لم ينس الشاعر حقهم من «الكتابة» بالحبر لأنهم «يكتبوننا» في كل يوم بدماهم ص ١٣٣. في هذه الإبيجرامات الأخيرة يصبح هم الشاعر أن يبحث عن معنى المعنى، إذا جاز التعبير، ومعنى البحث عن المعنى، أن المعنى باختصار هو ما لا يمكن القبض عليه عند القبض عليه. إنه ماء الحياة، وماء الشعر على السواء.

سألت أستاذي يوم شرفت بالحديث عن هذا الديوان في برنامج مع النقاد بالإذاعة المصرية عن سبب اختياره لمفردة «الأسى» بدلاً من «الحزن» في عنوان الديوان فذكر لي أنه نظر في القرآن الكريم فوجد ارتباط الأسى بالفرح على نحو مختلف من ارتباط الحزن بالفرح. ولما رجعت إلى الكتاب وجدت آية وحيدة في سورة الحديد (٢٣) تجمع بين الأسى والفرح: **﴿لكيلا تأسوا على ما فاتكم ولا تفرحوا بما آتاكم والله لا يحب كل مختال فخور﴾** مسبوقة بآية (٢٢)، **﴿ما أصاب من مصيبة في الأرض ولا في أنفسكم إلا في كتاب من قبل أن نبرأها. إن ذلك على الله يسير﴾**، فالحزن يغلب النفس على أمرها في حين الأسى ينشق عن معنى الحزن إلى معنى العزاء والصبر. والآية (٢٢) تشير إلى أم الكتاب أو اللوح المحفوظ وما كتب فيه قبل خلق النفس.

أما في الشعر فإن «الأسى» له تاريخ مناظر في دلالته وفي ندرته كذلك. قال متمم بن نويرة الشاعر في رثاء أخيه مالك:

وقالوا: أتبكي كلَّ قبرٍ رأيته
لقبرٍ ثوى بين اللوى فالدَّكادكِ
فقلتُ لهم: إنَّ الأسى يبعثُ الأسى
دعوني فهذا كلُّه قبرُ مالكِ

فالأسى الأول: جمع أسوة وهي التعزية، ومنه قوله تعالى: **﴿لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة﴾**. والأسى الثاني: الحزن، وهو مصدر أسِيَ يأسى: إذا حزن، ومنه قوله تعالى: **﴿لكيلا تأسوا على ما فاتكم﴾**. والشعراء العرب نادرًا ما يجمعون بين الأسى والفرح وإن استخدموا كلاً من المفردتين كثيرًا على حدة. من هنا كان استخدام أستاذي للأسى والفرح عبر «دمعتين» لا حزن فيهما بل تأملاً وإيمانًا بالمكتوب سواء أكان في أم الكتاب أو في الكتاب أو في ما يندب المرء نفسه ليكتبه للناس.

****

الإنساني والجمالي في قراءة
عزالدين إسماعيل للمسرح

أ. رشا ناصر العلي(*)

(١)

إن متابعة منهج التفكير النقدي والإنساني عند الدكتور إسماعيل تقودنا تلقائيًا إلى دراساته حول المسرح المعاصر، وبالأخص المسرح الفكري والفلسفي بوصفه المعبر الحقيقي عن جوهر إنسانية الإنسان، والمصور الأمين للعمق الحياتي.

ومن أساسيات قراءة عزالدين للمسرح، ربطه بالقيمة الإنسانية الأخلاقية، لأنها قراءة تنطوي على قيم يرغب هو شخصيًا في ترسيخها خلال مواجهتها بقيم أخرى تتعارض معها، على معنى أن هناك قيمًا إيجابية وأخرى سلبية لهما حضورهما في المجتمع، ثم لهما حضورهما في النص المسرحي، ومن الضروري الوقوف على الصدام بينهما، وكيفية توليده للدرامية المسرحية، وفي هذا يقول: «إن النظرية الأدبية في حاجة إلى نظرية أخلاقية لكي توضح ذلك الشيء الذي تقدمه الأعمال الأدبية إلى فهمنا للحياة، ولكي تطرح الأسئلة الأخلاقية المتصلة بالقيم التي يقدمها النص، ولكنه لا يكشف عنها»(١).

وهذا الذي قرره موصول بفهمه لطبيعة العمل الأدبي، ولموقف الأديب والناقد، لأن العمل الأدبي - من وجهة نظره - هو موقف مباشر من الحياة، يقدمه لنا إنسان صهرته التجربه، وأنضجه التحصيل، إنه - كما قيل ذات يوم - تفسير للحياة، وفي هذه المنطقة يلتقي الأدب والفلسفة.

(*) باحثة جامعية سورية من تلاميذ الدكتور عزالدين إسماعيل.

(١) روح العصر - الدكتور عزالدين إسماعيل - دار الرائد العربي سنة ١٩٧٢: ٢٦٤.

ومن هذا التأسيس المبدئي يأتي المدخل الذي التزمه الدكتور عزالدين، وهو مدخل يربط الفلسفي بالجمالي، ويتحرك منه حركة منضبطة للقراءة التحليلية للمسرح، وانضباطها، يعني البدء من نقطة محددة، وموقف إنساني واضح، يسعى للكشف عن الرؤية الإنسانية الفلسفية للكاتب المسرحي الذي يعكس هذا الفكر في مجمل مسرحياته، ليعكس قضايا الإنسان، ويكشف بعدها المحلي أو الإنساني، ومدى نجاح الكاتب في عرض تجليات الفكر الذي يتخلل الحياة، ومدى توفيقه في تشخيص الواقع الحضاري مقارنة بالعالم، وهو ما يؤكد نجاح الكاتب أو عدم نجاحه.

ومن يتابع عزالدين إسماعيل في مجمل دراساته المسرحية، يلحظ قلة عدد المسرحيات التي لاحقها بالتحليل، وذلك راجع إلى قلة المسرحيات التي يتوافر فيها شرطه الفني لقراءتها ودراستها، لكن ما درسه منها تتوافر فيه ألوان الصراع الذي كان قدرًا مفروضًا على الإنسان، فهو مرة في صراع مع الآلهة، وأخرى في صراع مع الأرواح الشريرة أو القوى الطبيعية، وثالثة مع نفسه، ورابعة مع المجتمع.

ويلحظ عزالدين أن هذا الصراع القديم، ما زال حاضرًا مع الإنسان المعاصر، إذ ما زال يخوض معاركه مع الغيبيات ومع الطبيعة ومع نفسه، وأهم من ذلك كله صراعه مع مجتمعه، ومحاولة عقد مصالحة بين ما يؤمن به من مثاليات، وما يعيشه في واقعه، على معنى أن الإنسان يسعى للمصالحة بين (الواقع والمثال).

«إن موقف الإنسان من الكون بكل ظواهره الطبيعية، الهائل منها والصغير، هو الموقف الذي يحكي لنا في أشكاله التاريخية المختلفة، قصة المغامرة والمعاناة التي عاشها الإنسان منذ عصر ما قبل التاريخ حتى اليوم، فالإنسان كان وما يزال سجين هذا الكون، وكل محاولاته للفرار منه تعيده إليه[٢]».

ولعل هذا ما يدعونا للتساؤل عن مجموعة القيم التي سعى عزالدين للكشف عنها في قراءاته للمسرح العربي والعالمي، وهل هي قيم واحدة في كل مكان وكل زمان؟ وهل عليها اتفاق في الشرق والغرب على السواء؟.

---

(٢) انظر: الأدب وفنونه - الدكتور عزالدين إسماعيل - دار الفكر العربي، سنة ١٩٧٨ - ٩٢، ٩١.

إن الإجابة على هذا التساؤل تحتاج إلى الوقوف عند المنهج الذي التزمه في معظم دراساته، وهو منهج مزدوج يؤول إلى التوحد، لأنه يعتمد (التحليل والمقارنة)، فالتحليل يسعى للوصول إلى عمق الفكرة المسرحية، وآلياتها المنتجة، والمقارنة تعكس فكر عزالدين في وضع المسرحيات التي يدرسها في أفق الفكر العالمي، وفي هذا وذاك يتجنب إصدار أحكام القيمة، لأنه يكتفي برصد الظواهر وتحليلها، ويترك للمتلقي إصدار الحكم، دون أن يحاصره بأحكامه الخاصة التي يمكن أن تضعه موضع القاضي أو الشرطي الذي يحكم على الناس، على ما يقولون وما يفعلون، بالبراءة أو الإعدام[٣].

(٢)

لقد قدم الدكتور عزالدين إسماعيل للمكتبة العربية كتابًا من أهم الكتب التي تناولت المسرح، هو «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر – دراسة مقارنة» وقد طرح في هذا الكتاب مجموعة من القضايا الفكرية والفلسفية والإنسانية، وخلص منها إلى البحث عن علاقة الأدب بالحقيقة، من حيث كانت العلوم والإبداع يرتبطان بالحقيقة على نحو ما، فالأدب همه تأسيس بناء من المعرفة، لأن القضية المركزية التي تشغل دارس الأدب، ودارس الفلسفة والتاريخ، ثم العلوم، هي موقف الإنسان من الحقيقة، وسعيه إلى بناء معرفي مرتبط بهذه الحقيقة، ومن ثم تقدم لتحديد بعض المدلولات لبعض الدوالّ التي شابها نوع من الغموض أو الخلط، مثل: «الحقيقة – الواقع – المعرفة – التجربة» حيث رأى أن ما أحاط بها من غموض مردُّهُ إلى انتشارها الواسع، وكثرة المستخدمين لها، وطول المساحة الزمنية لهذا الاستخدام.

فما هي الحقيقة؟ وما هو الواقع؟ وما العلاقة التي تربط بينهما من ناحية، وتربطهما بالعمل الأدبي من ناحية أخرى؟.

إن الحقيقة يمكن تحديدها بالنظر في العمل الأدبي، فنحن ننظر لهذا العمل بوصفه مصدرًا للمتعة، بمقدار ما هو كشف للحقيقة، أي أنه لا يمكن تصور الحقيقة بعيدًا عن

(٣) انظر قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر – د. عزالدين إسماعيل – دار الفكر العربي سنة ١٩٨٠: ٢٤، ٢٣.

التجربة، ذلك أن الحقيقة الموضوعية قائمة في النص بالقياس إلى ذاتها، أما الحقيقة الذاتية، فقائمة بالقياس إلى ذواتنا، وبمعنى آخر يقول: الحقيقة أو الواقع النفساني مرتبط بالتجربة، والتجربة الإنسانية هي علاقة بين الشيء والشخص، أو بين الذات والموضوع.

معنى هذا أن الكلام عن الحقيقة يشدنا إلى الكلام عن التجربة، فهناك التجربة المألوفة التي نمارسها في حياتنا اليومية، وهناك التجربة النموذجية التي تأتي مشبعة بالقيمة، وحاملة للمعرفة، وشاملة للذات والموضوع معًا، ومنها تتأتى المعرفة التأملية[٤].

وإذا كان هذا تحديدًا للحقيقة على وجه العموم، فإن (الحقيقة الأدبية) تحتاج إلى إضافة تنويرية بوصفها حاملة (للتجربة الإنسانية) الناشئة عن علاقة جوهرية بين الذات والموضوع، وإذا كانت المعرفة من طبيعتها المرور بمراحل متعددة، فإن الحقيقة تتمثل في مرحلتها النهائية، أي أن الحقيقة أكثر دقة من المعرفة، وأضيق منها نطاقًا، والمسرح بوصفه جنسًا من الأدب مرتبط بهذه (الحقيقة الأدبية)، وتأتي معاناة المؤلف المسرحي من كيفية فهمها، ثم كيفية تناولها، ثم كيفية عرضها.

(٣)

لقد تحركنا بدراستنا من التجربة إلى المعرفة إلى الحقيقة التي تتجلى في النص المسرحي، وهذا يقودنا إلى صلة المسرح بالدراما، وقبلها صلتها بالحياة. ويقدم الدكتور عزالدين بعض المقولات الوافدة من الفكر الغربي لتحديد هذه الصلة، وبخاصة ما ذكره (كولردج) عن أن الدراما ليست نسخة من الطبيعة، بل هي محاكاة وتقليد لها، ثم يقدم رأي (هوجو) في نوع هذه العلاقة المفترضة بين العمل المسرحي والطبيعة، يقول هوجو: الدراما مرآة تنعكس عليها الطبيعة، لكنها مرآة تجمع وتكثف الأشعة الملونة حتى تجعل منها نورًا، وهكذا حال العمل المسرحي، فهو ليس نسخة من الطبيعة، وليس محاكاة لها، أما (جونز) فيرى أن المسرحية تكثف الزمان والمكان ومن ثم فإنها ليست صورة من الواقع[٥].

(٤) انظر السابق: ٢٧ ، ٢٨.

(٥) انظر قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر - د. عزالدين إسماعيل - دار الفكر العربي سنة ١٩٨٠: ٣٠

وهنا يتدخل الدكتور عزالدين ليوضح موقفه من القول بأن الدراما انعكاس للحياة، ويرى أنه غير مقبول، فما يقدم على المسرح شيء يختلف عن الحياة، وإن أوهم بحضورها فيه، فالمسرح لا يحاكي الحياة بكل مفرداتها وتفاصيلها، لكنه لا يتعارض – في جوهره – مع ما يجري في هذه الحياة.

وعلى هذا يتأول ما قاله (هوجو) ليدخله دائرة النسبية، فالأشعة التي تتجمع وتتكثف لتصبح نورًا، فلهيبًا، هي كناية عن العملية الدرامية التي تسفر عن ميلاد كائن جديد يتمثل فيه جوهر الحياة خلال أفعال وأقوال شبيهة بما يقع في الحياة، وأهمية هذه الأقوال والأفعال تكمن في مقدار ما تكشف عنه، لأن الكاتب المسرحي تعنيه الحقائق الجوهرية الدائمة التي تسكن الحياة، لا الوقائع اليومية العابرة، فنحن نرى على المسرح أفعالاً، ونسمع أقوالاً، ندرك من ورائها أشياء أخرى، وحقائق أخرى، أو هكذا ينبغي أن يكون الأمر[6].

ومن المهم أن نلم في هذا السياق بالفرق الدقيق بين الدراما والمسرح، ذلك أن العمل الدرامي له قدرة الاستقلال عن المسرح، إذ إن الدراما تقع وراء الأحداث والمشاعر، ووراء التجارب الإنسانية، لأنها مرتبطة بالحقيقة، أي أن الجوهر الدرامي يمكن أن يتحقق في النص الأدبي دون حاجة إلى إخراج مسرحي.

إن العمل المسرحي على هذا الأساس، هو الدراما وقد أخذت الشكل المسرحي تنفيذًا وإخراجًا، شريطة ألا يتعمد الكاتب تغيير جوهر الدراما ذاتها بما يضيفه إليها من عناصر شكلية، فالكاتب، مثل أي إنسان فنان يمكن أن يحاسب على الشيء الذي حاول التعبير عنه، وكيفية هذا التعبير.

إن المأساة كالشعر الملحمي، يمكن أن تحدث أثرها بغير حركة، فمجرد القراءة تكشف عما بها من قوة، كما أن المأساة يمكن الإحساس بها بعيدًا عن التمثيل والممثلين[7].

---

(٦) انظر السابق: ٣٤.

(٧) انظر: الشعر العربي المعاصر: د. عزالدين إسماعيل – المكتبة الأكاديمية سنة ٢٠٠٣: ٢٣٩.

وقد كانت صورة الدراما في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، معدة أصلاً لكي تقدم على المسرح، لأن الدراما هي الحقيقة، واتحاد الدراما بالحقيقة يعني اتحاد الفنان بالحياة، أو اتحاد الفكر بالمفكر، وإذا أدركنا أن جوهر الدراما هو الصراع، فإن ذلك يعني تأكيدًا لحيوية الحقيقة المسرحية، فالمؤلف يقدم الحقيقة الأدبية من خلال عناصر حياة بعض الناس، يبصر بها ليجعلها موضع التأمل والتفكير، على أن يؤخذ في الاعتبار أن يبتعد الكاتب عن عملية العمد، فالعمد كفيل بقتل النص، بل إن المطلوب أن يكون النص ذاته حاملاً للبذور الدرامية، وأن تكون اللغة المعبرة مركبة دراميًا في تصور مستعملها[٨].

(٤)

عرضنا لأشكال الصراع التي وجد الإنسان نفسه خاضعًا لها، ومنها صراعه مع الآلهة، أو مع القدر المفروض عليه، وقد كان هذا الصراع إشكالية، اهتم لها الدكتور عزالدين وتتبعها في الأعمال المسرحية التي استندت إلى بعض الأساطير، ومنها (أسطورة أوديب) التي تداولها كتاب المسرح بوصفها قضية إنسانية بالدرجة الأولى.

وقد استلهم (سوفوكليس) هذه الأسطورة، وحرص على نقلها إلى إطار مسرحي مشبع باحتمالات متعددة، حتى وصفها كثير من النقاد العالميين بأنها أخصب عمل مسرحي وصلنا من المسرح الإغريقي، فضلاً عن أن أرسطو اعتبرها نموذج المأساة الكاملة، وربما كان حكم أرسطو هو الذي أتاح لهذه المسرحية أن تعبر العصور، وأن تلقى عناية بالغة من المدرسة الفرنسية الكلاسيكية، وأن تلقى عناية بالغة من علماء النفس والأخلاق والمؤرخين، وكل المهتمين بدراسة الإنسان ومصيره المحتوم، وإن ظهر بينهم بعض الاختلاف في فهمها وتأويلها، وذلك راجع إلى تعدد محمولها، ففيها القضايا الفنية والفلسفية والخلقية والدينية، وفيها قبل هذا كله: قضية الإنسان.

من هذا المنطلق، نجد أن (كورني) و(راسين) اللذين ينتميان إلى عصر الكلاسيكية وسيطرة العقل، يتكئان على (التفسير العقلي) لها، ويقيمان مسرحهما على هذا التأسيس،

---

(٨) انظر قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر - د. عزالدين إسماعيل: ١٢٦ وما بعدها.

وبتأثيرهما تناول (فولتير) قصة أوديب بوصفها صراعًا بين أوديب القوي الفاضل، والآلهة الشريرة، حيث كان دور الكاهن مساعدة هذه الآلهة، وتحفيزها على الشر، ومن ثم فإن ما قدمه فولتير يمثل دعوة مضادة للدين، لكن لها هدفًا أخلاقياً، هو إشباع حاجات العقل المتحرر.

والحقيقة أن ما قدمه المبدعون من معارضات (لسوفوكليس) على مر العصور ليست إلا لونًا من التفسير الذي يقوم به كتاب المسرح، وهو لون لا يكاد ينفصل عن بيئة هؤلاء الكتاب وثقافتهم، ومن الممكن النظر إليها بوصفها تفسيرات موضوعية، لأنها لم تنفصل عن النص القديم انفصالاً كاملاً، بل هي محاولة لفهمه في إطاره الحضاري الخاص.

ويبدو أن (سوفوكليس) عندما وظف الأسطورة القديمة لأوديب، لم يكن يهدف أن يعرض على الشعب الأثيني قصة رائجة، يعرفها الجميع، ذلك أن الأسطورة لم تكن تعنيه إلا من حيث كونها تحمل إيقاعًا مأساويًا يترجم الحياة الإنسانية ترجمة عميقة، أي أنه التفت للأسطورة في جانبها الإيقاعي الدال على الحياة الإنسانية، ولذا لم يعرض الأسطورة كاملة، ولم يقدم أوديب تقديمًا منفرًا بإظهار دوافعه الغريزية التي تدفعه للزواج من أمه، وإنما بدأ مسرحيته من حدث متأخر في الأسطورة، هو ذلك الطاعون الذي يفتك بأهل طيبة في زمن ملكها أوديب، والخلاص من هذا الطاعون مشروط بالقصاص من قاتل الملك السابق، وهنا يتقدم أوديب باحثًا عن هذا القاتل، فإذا به يبحث عن نفسه وعن حقيقته، وبهذا تدخل المسرحية دائرة الصراع الزمني التي يتغلب فيها الماضي على الحاضر، والتي يقهر فيها المجهول المعروف، والتي يتغلب فيها المذنب على البريء.

وإذا كان للأسطورة دلالتها لدى الشعب الأثيني، ولها ارتباطها الديني، فإن وضعها في إطارها المسرحي الذي اختاره سوفوكليس، قد أحدث تعديلاً في هذه الدلالة، بحيث جاءت المسرحية تفسيرًا للمأساة الإنسانية ولشخصية أوديب، أكثر من كونها تفسيرًا للأسطورة، وهذا التفسير يمكن إيجازه في أن الإنسان مهما صنع، فإنه لن يستطيع الفرار من قدره، لأن الإنسان أضعف من الآلهة، ومصيره الهزيمة في مواجهتها.

(٥)

وإذ كان هذا هو تفسير سوفوكليس للأسطورة، وإدراكه أن الآلهة لها النصر النهائي على الإنسان، فإن المؤلف العربي المسلم وجد أن عقيدته تحول دون ذلك التفسير، لأن الفكر الإسلامي لا يتقبل صورة الإله الذي يدبر الشر للإنسان، ومن ثم كان من الضروري أن يتحرر الكتاب المسلمون من إطار الأسطورة القديم حتى لا يصطدمون بعقيدتهم، وهذا ما فعله توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير، حيث نقلا الصراع من صورته القديمة (الصراع بين الإنسان والآلهة) إلى صورة جديدة، هي (الصراع بين الإنسان والكهنة).

وجاء توظيفهما للأسطورة محاولة لإحلال المعنى الإسلامي محل تلك الوثنية، وفرصة لمناقشة مجموعة من القضايا التي فهمت فهمًا خاطئًا عند بعض المسلمين، وكان لها تأثير سلبي عليهم، مثل (الجبر والإرادة الحرة للإنسان)، أي أن عملهما كان جزءًا من قضية الإصلاح الديني التي شهدتها أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، ويلحظ الدكتور عزالدين أن الحكيم لم يأخذ المسرحية كما هي، بل أدخل عليها من التحوير، ما يناسب روح العصر الذي يعيشه من ناحية، ويرسخ بعض المعاني الإسلامية التي تقدم للناس فهمًا صحيحًا للدين من ناحية أخرى.

ولعل الإضافة المهمة التي أضافها الحكيم، أن الصراع لم يكن بين الإنسان والقدر، وإنما بين (الحقيقي والواقع) وغاية الصراع أن تنتصر الحقيقة على الواقع، ومن ثم ينتصر العقل على القلب، فأوديب لم يحطمه إلا عقله الباحث عن الحقيقة، مع انصرافه عن القيم الروحية، وإعلاء العقل عليها، لكنه تبين أن هذا العقل قد خدعه، وأن ملاذه الوحيد هو الإيمان.

فالإنسان – عند الحكيم – لا يمكن أن يعلو إلى مرتبة الألوهية، بل إنه ربما لا يعلو إلى مرتبة البطولة، فهو لا يرى فيه إلا بشرًا قد تطاول على الإله وقد دفع ثمن هذا التطاول. وهذا يعني فساد مقولة العقل الحديث في أن الإنسان وحده الحاكم لأن الإله له وجوده الحتمي[٩].

(٩) انظر قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر – د. عزالدين إسماعيل: ١٤٨ وما بعدها.

والمهم في تفسير الحكيم، وفي معارضته لعمل سوفوكليس، أنه قارب موقفنا الحضاري في العصر الحديث، وبخاصة مرحلة التكوين الأولى، لأن هذه المرحلة اعتمدت أساسًا على ما نستورده من الغرب كثيرًا، سواء في ذلك حضارته العقلية وصورها التنفيذية، أو فكرة الإنسان ذي الإرادة الحرة المطلقة، وكأن مسرحية الحكيم (الملك أوديب) كانت مساحة يبث فيها بعضًا من آرائه حيث يرى أن الإنسان حر في إرادته، شريطة ألا تتعارض هذه الحرية مع إرادة السماء، وحيث يرى أننا في حاجة ضرورية للإفادة من منتجات العقل الغربي، مع مزجها بتراثنا الروحي الذي نملكه.

وقد وقف الحكيم في مسرحيته موقفًا مضادًا لفكرة الجبرية التي آمن بها بعض الناس، وهو ما يقودنا إلى التخلف والكسل والتراخي والسلبية. والخلاص من فكرة الجبر، يعطي الإنسان نوعًا من الإرادة والقدرة، حيث يتحول من السلب إلى الإيجاب، ولهذا عدل الحكيم من موقف الكاهن (ترزياس) في المسرحية، وجعله يدافع عن نفسه أمام الشعب بأن ما فعله من المساعدة على تولي أوديب للمُلك، لم يكن يهدف لمجدٍ يطمع فيه، ولكنه فعل ذلك ليقين عنده: أن الشعب حر في اختيار ملكه، دون نظر إلى الأصل والحسب، فمسرحية الحكيم لا تؤمن بأن الإنسان مسيّر ومجبر، كما لا تؤمن بأنه حر حرية مطلقة، وهي القضية التي شغلت المجتمع في النصف الأول من القرن العشرين.

(٦)

وفي هذا الاتجاه التفسيري تأتي مسرحية علي أحمد باكثير (مأساة أوديب) حيث كان واضح الهدف في بناء مسرحيته، حتى إنه نسقها في ضوء قوله تعالي: (ولا تتبعوا خطوات الشيطان إنه لكم عدو مبين. إنما يأمركم بالسوء والفحشاء وأن تقولوا على الله ما لا تعلمون) (البقرة ١٦٩، ١٦٨).

إن إقدام باكثير على هذه المعارضة لا تأتي أهميتها من وجود عناصر اتفاق مع الأسطورة القديمة، ومسرحية سوفوكليس، وإنما تأتي الأهمية البالغة في توجيه الوقائع القديمة وجهة جديدة من ناحية، ثم إضافة عناصر طارئة من ناحية أخرى.

وهذا يدفعنا إلى التساؤل عن أسباب تفكير باكثير في إعادة كتابة هذه المسرحية القديمة، إذ يبدو أن اختياره لهذه المأساة لم يكن اعتباطًا، وإنما كان استجابة لوقائع الحاضر العربي، وبخاصة (قضية فلسطين) التي تحولت إلى مأساة حقيقية، وكيف تعامل معها الوطن العربي، كل هذا استدعى في وعيه شخصية أوديب الذي تتابعت عليه النكبات، لكنه صمد وناضل وانتصر، أي أن مأساة أوديب متنفس للكاتب في مواجهة الوقائع المعاصرة في الوطن العربي.

ولربط العمل القديم بالواقع الحاضر، فرغ باكثير المسرحية من عناصر الكهنة والخرافة، واستبعد الأحداث المأساوية الصارخة، وقدم أوديب في صورة إنسان عادي، يتعذب، لكنه يناضل ويقاوم، إذ هو من النوع القادر على استيعاب الأحزان، لكنه لا يتيح لها أن تعصف بحياته، صحيح أنه ارتكب جرمًا يجعله غير صالح للحكم، لكنه يكفر عن جرمه، ثم يترك الحكم لمن هو أقدر منه، وقد أخذت الأحداث مجمل شخصيات المسرحية لكي تساند أوديب في صراعه ضد رمز الأباطيل الكاهن الأكبر، حتى إن (كريون) خال أوديب تحول من الإيمان بالعبد ونبوءاته إلى الكفر به.

وهنا نلحظ معنيين إسلاميين في عمل باكثير حرص على إبرازهما في مسرحيته: المعنى الأول: تمثل في تلك الحملة على الكهنة والكهان، وعلى كل تدليس باسم الدين، لأنه يفسد على الناس حياتهم، وهو ما جاء صراحة على لسان أوديب: «تبًا للمعبد ووحيه وكهنته»، وهو ما جاءت به أقوال الكاهن الأكبر الذي يدّعي أنه أداة لتبليغ وحي الله وتنفيذه، والله هو الذي أراد لأوديب أن يقتل أباه ويتزوج أمه، وهذه الأقوال التي قدمها الكاهن، وعاها أوديب، وأدرك زيفها، فكل ما وقع كان من تدبير هذا الكاهن، وليس وحياً من الإله، لأن الإله لا يظلم أحدًا.

المعنى الثاني: يرتبط بمسألة (القضاء والقدر) و(الحرية والاختيار)، فالإنسان يختار بعقله وإرادته بين الخير والشر، وهو مسؤول عن نتيجة اختياره، وهو ما يعني أن الكاهن الأكبر كان مختارًا حينما دبر مؤامرته، كما أن أوديب لم يكن مجرد أداة ينفذ بها الكاهن إرادته، بل كان مريدًا حرّاً عاقلاً، لأنه منذ أن عرف النبوءة، وهو يتحدى الكاهن، وبهذا كله

يتم تعديل طبيعة الصراع في المسرحية، بحيث لم يعد صراعًا بين الإنسان والإله، لأن الإله لا يبغي للإنسان سوى الخير، وإنما أصبح صراعًا بين الحقيقة والوهم، أو بين الواقع الملموس والخراقة الغيبية. وقد خاض أوديب هذه المعركة. وانتصر للحقيقة والواقع(١٠).

(٧)

إن ما قدمه الدكتور عزالدين إسماعيل عن أسطورة ومسرحية أوديب كان تجسيدًا للغز الحياة التي يعيشها الإنسان، وكيف تقدم المبدعون لمواجهة هذا اللغز، وربما كان وقوف أبي الهول على أبواب طيبة يلقي على الناس لغزه الخالد: ما الكائن الذي يمشي في الصباح على أربع، وفي الظهيرة على اثنتين، وفي المساء على ثلاث؟ مدعاة لأن يفكر الإنسان في حل لغز الحياة، ومن ثم كانت إجابة أوديب عن السؤال: إنه الإنسان. وهي إجابة رمزية تنطوي على الحقيقة الجوهرية(١١).

وهذا يعني أن مواجهة الإنسان للحقيقة تُدخله دائرة الصراع، وقديمًا وقف أوديب ضد القدر المحتوم، ثم جاء (فاوست) ليقدم حلقة جديدة في هذا الصراع، وكما اعتمدت مسرحية أوديب على أسطورة قديمة، اعتمدت مسرحية (فاوست) على أسطورة قديمة أيضًا، هي أسطورة الرجل الذي باع نفسه للشيطان، حيث ظهرت حوالي القرن السادس الميلادي، ثم عبرت العصور لكي تظهر في أشكال متعددة(١٢).

ومن المعروف أن الثقافة الدينية قد أكدت ملازمة الشيطان بكل شروره للإنسان بوصفه عدوه الأول، وإن جاء العصر الحاضر ليقدم رؤية أخرى يرى فيها أن إبليس غير منفصل عن الإنسان، وأن الصراع الذي كان يراه القدماء صراعًا بين الإنسان وإبليس، هو – في الحقيقة – صراع بين الإنسان ونفسه.

(١٠) انظر التفسير النفسي للأدب – د. عزالدين إسماعيل – دار المعارف سنة ١٩٦٣ – ١٢٩.
(١١) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر: ١٣٩.
(١٢) انظر السابق: ١٩٩ وما بعدها.

وقد تابع الكتاب التعامل مع هذه الأسطورة، بدءًا من (كالدرون) ثم (مارلو). أما كالدرون، فقد أكد النزعة الدينية، وأكد تفاهة الإنسان إزاء المعجزات الربانية، ولذا فإن (فاوست) عنده يمارس السحر، لكنه يشق طريقه نحو الأرثوذكسية المسيحية، أي إلى الخلاص من الوثنية إلى الإيمان.

أما (مارلو) فإن (فاوست) عنده يحمل في نفسه شوقًا عارمًا لتحقيق ذاته، والوصول بها إلى أقصى قدر من القوة الجامعة بين ثورة الوجدان وثورة العقل في الوقت نفسه.

ثم يأتي (جوته) الذي مجد العودة من المسيحية إلى الوثنية، تعبيرًا عن روح عصر النهضة المحررة للنفس من كل القيود المتوارثة.

وقد تتابعت الأعمال التي تستحضر فاوست في العصر الحديث، مثل (فاوست الحضارة الغربية) المتمثلة في شخصية (جون لفنج) ليوجين أونيل، المسماة (أيام بلا نهاية)، حيث وحد بين شخصية فاوست وإبليس، وبهذا فقد إبليس كيانه المستقل، وأصبح ممثلاً لمستوى من مستويات النفس البشرية، ولم يعد فاوست يصارع الشيطان، بل كان صراعه بين العقل الواعي واللاشعوري.

وكما تعامل الأدب الغربي مع أسطورة (فاوست) لإبراز قضية الإنسان الغربي المعاصر، حاول أدبنا العربي عامة، والمسرحي خاصة أن يفيد من الأسطورة ذاتها، بعد إعادة صياغتها لتوافق طبيعة قضايانا الاجتماعية والسياسية خلال فترة من فترات حياتنا في القرن العشرين.

(٨)

ومسرحية (عبدالشيطان) لمحمد فريد أبو حديد تقدم الصورة الجديدة لفاوست، مع تطويعها لواقعنا العربي، ومن ثم جاء الصراع فيها على مستويين، المستوى بين (طوبوز) الكاتب المثقف، الذي أصبح عبدًا لكتبه، ولقائه لصديقه (كالدي) خطيب (سادي) ابنة أحد كبار الأغنياء، على الرغم من أنها كانت على علاقة حب مع (طوبوز) في الجامعة، وقد أحس بمرارة لزواجها من كالدي، هنا يعلن طوبوز سخطه وتبرمه من الكتب التي يرهق نفسه بها، وتثور نفسه على كل معاني الوفاء والعبقرية والنبوغ.

وهنا يظهر الشيطان ليوجهه وجهة جديدة للبحث عن اللذة والقوة والسيطرة، شرط أن يبيعه نفسه، فيتحول طوبوز إلى (طوبوز باشا) الذي يقوم بإذلال الشعب، وشراء الذمم، وخلال ذلك تظهر (ثريا) التي يحبها طوبوز، وتحاول أن تعيده إلى نفسه الأولى، غير أن الشيطان يرده عن هذا المقصد، ويسعى طوبوز للفكاك من الشيطان، لكنه يفشل، فيشعر بالندم، ويرحب بالعودة إلى الفقر ليكفر عن سيئاته.

والواضح أن محمد فريد أبو حديد قد استلهم أسطورة الرجل الذي باع نفسه للشيطان لقاء ما يحققه له من متع الحياة، لكنه استعان بمصدر إسلامي ليضفي على الحكاية طابعًا جديدًا، وهذا المصدر هو (القرآن) وكيفية تناوله للشيطان وعلاقته بالإنسان في قوله تعالى: **﴿ومن يَعْشُ عن ذكر الرحمن نُقَيِّضْ له شيطانًا فهو له قرين. وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنه مهتدون﴾** (الزخرف: ٢٦، ٢٧).

ثم إن المؤلف أعطى الشيطان في هذه المسرحية دلالة سياسية، على معنى أنه إسقاط للمستعمر الإنجليزي بكل أخلاقياته، إذ ينتهز ضعف المجتمع المصري ليشتري الذمم، ويذل الناس، ويفتت وحدة المجتمع، وكل من يعارضه، ليس له إلا السجن والتشريد.

أي أن الصراع في المسرحية جاء على مستويين، المستوى الأول: صراع إنساني بين عقل طوبوز وشهوته، والمستوى الثاني: اجتماعي بين الشيطان رمز الاحتلال الأجنبي والشعب المتمسك بحريته، وقد تجلى الصراع في تلك الخطة التي دبرها الشيطان لخلق طبقة من المتغطرسين تكون لهم السيادة وسطوة السلطة، وتقوم بإذلال الشعب، وسلبه كل حقوقه، ولعل المؤلف كان يهدف إلى أن تكون طبقة المتغطرسين إسقاطًا لطبقة الباشوات، أي أن المسرحية قد اعتمدت تطويع الأسطورة الوافدة لتكون صالحة للتعبير عن الواقع المصري[١٣].

(٩)

إن القارئ لجهد عزالدين إسماعيل في قراءة المسرح، يدرك أن هذا الرجل قد كانت له بصيرة نقدية نافذة، وسابقة لزمانها، فقد استفاض في واقعنا الحاضر الكلام عن

(١٣) انظر السابق: ١٩٩ وما بعدها.

(النقد الثقافي) على أنه نظرة جديدة في الأدب، ومن يقل ذلك فإنه يتغاضى عن الجهد المصري في هذا الاتجاه، هذا الجهد الذي بدأه طه حسين في قراءته للشعر الجاهلي، وربطه بأنساق الثقافة العربية، كما يتغاضى عن جهد تلاميذه في هذا الاتجاه، أمثال: محمد مندور وعبدالقادر القط ومصطفى ناصف، ثم جهد عزالدين إسماعيل الذي قرأ المسرح في ضوء خلفيته الثقافية في بيئته الأصلية، ثم البيئة المصرية.

ومن يعاود قراءة كتاب (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر) يدرك هذه الحقيقة، كما يدرك انفتاح مؤلفه على الواقع المصري والعربي مقارنًا بالواقع الغربي، حيث اتجه الفكر الغربي إلى الخلاص من المبادئ الدينية، معليًا الفردية، ومعظمًا الذات، وانعكس ذلك على توظيفهم للأساطير الإغريقية توظيفًا مضادًا للفكر الديني، على عكس ما كان عليه المؤلفون العرب الذين ساروا في الاتجاه المعاكس، حيث قيادة المجتمع والنص إلى دائرة الإيمان الصحيح، وأن مواجهة تناقضات العصر، تحتاج إلى أن يتصالح الإنسان مع نفسه أولاً.

إن قراءة هذا الكتاب توقفنا على ما كان يؤمن به عزالدين إسماعيل من أن هناك علاقة جدلية بين المبدع والنص والناقد، وبهذه العلاقة يمكن قراءة النصوص قراءة ثقافية كاشفة عن الأهداف المباشرة والمضمرة لكل نص.

آفاق معرفية - النادي الأدبي الثقافي

جدة ١٤٢٤هـ

****

الترجمة في تراث عزالدين إسماعيل

نظرية التلقي أنموذجًا

أ. سامح الطنطاوي(*)

لقد كان للناقد الكبير الراحل عزالدين إسماعيل نشاط ثقافي متنوع، يبدأ من ميدان تخصصه الضيق (النقد الأدبي)، ثم يتسع ليشمل اهتمامات ثقافية أوسع تقترب من الفلسفة والأدب الشعبي والمسرح، وتدور حول كل ما يتعلق بنظرية الأدب عامة، وسنحاول أن نقف هنا عند نشاطه في ميدان الترجمة، وسنختار أهم الأعمال التي قام عزالدين إسماعيل بترجمتها إلى العربية ليسد بها فراغًا ملحوظًا، ألا وهو كتاب (نظرية التلقي).

مؤلف هذا الكتاب هو «روبرت هولب» الأستاذ المساعد بالقسم الألماني بجامعة كاليفورنيا في «بركلي». ولعل أصوله الألمانية كانت وراء صلته القوية بالفكر والنقد في الثقافة الألمانية، وكان هذا ما هيأه لأن يؤلف هذا الكتاب عن نظرية التلقي، التي تعد نظرية ألمانية في أصولها وفي نشأتها.

والمقصود بالتلقي كما يوضح عزالدين إسماعيل في مقدمة الكتاب، هو تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته. وعندئذٍ قد يختلط مفهوم التلقي بمفهوم التأثير الذي يحدثه العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيرًا، حيث يرتبط التلقي بالقارئ، والتأثير بالعمل نفسه. ومن هنا يختلف تاريخ التلقي عن تاريخ التأثير، كما تختلف جماليات التلقي عن جماليات التأثير. ونظرية التلقي – كما يعرضها المؤلف – تشير إجمالاً إلى ذلك التحوّل في الاهتمام من النص إلى القارئ.

ويؤكد مؤلف الكتاب على تساؤل يدور حول كيف أصبحت نظرية التلقي هي النظرية التي هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع وخلال العقد

(*) باحث جامعي مصري.

الثامن من القرن العشرين، فقد وقف المؤلف على دراسة لياوس، أحد رواد نظرية التلقي في جامعة كونستانس بألمانيا الغربية، بعنوان «التغير في نموذج الثقافة الأدبية»، ألمَّ فيها بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية، منتهيًا إلى أن الزمن يؤذن بقيام تحول فكري جذري في ما يتعلق بمنهج الدراسة الأدبية، وذلك بظهور نموذج فكري جديد يخلف النماذج المتعاقبة التي استنفدت أغراضها مع مضي الزمن، الواحد بعد الآخر.

ويرى المؤلف أنه سواء فكر المرء في نظرية التلقي بوصفها النموذج البديل أو بوصفها – على الأقل – نقلة في مجال النقد، فليس هناك – في رأيه – من ينكر الأثر الهائل الذي أحدثته في مجال تفسير الأدب والفن.

ويمضي المؤلف ليبحث العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي ورواجها في ألمانيا في تلك الحقبة، التي ظهرت في الستينيات من القرن العشرين، كما يربط بينها وبين ما طرأ على الحياة الاقتصادية والسياسية من تغير، في الوقت الذي ظهرت فيه الحركات الطلابية، وبلغ فيه جيل ما بعد الحرب مرحلة من النضج، وما أصاب العقلية الألمانية من تغير في أواخر الستينيات – وكل ذلك كان باعثًا على إعادة النظر في المناهج النقدية السابقة، وتوجيه الدراسة في حقل اللغة والأدب الألمانيين وجهة جديدة.

وهكذا كانت هذه النظرية بمثابة منهج لإعادة النظر في القواعد القديمة، ولإعادة تقويم الماضي، كما أنها قدمت أساسًا لدراسة الأدب الإعلامي والأدب الشعبي اللذين جرى العرف على استبعادهما، فضلاً عما ادعته النظرية الجديدة لنفسها من قدرة على التعامل مع الأعمال الأدبية المحدثة.

ويُبين المؤلف أن المنظرين الجماليين للفن بعامة في القرن الثامن عشر، لا سيما «باومجارتن» و«كانط»، قد عُنوا كذلك بما يحدثه العمل الفني من تأثير، كما وقف المؤلف عند خمسة من المصادر الفكرية التي رآها مؤثرة في ظهور نظرية التلقي ورواجها، وهي «الشكلانية الروسية» و«بنيوية براغ» و«ظواهرية رومان إنجاردن» و«سوسيولوجيا الأدب» و«هرمينوطيقا هانز جورج جادامر». وقد كان لهذه المصادر تأثير مباشر على منظري مدرسة كونستانس في ألمانيا الغربية آنذاك، الذين كان لهم الفضل في رواج النظرية، ومن

هنا استحق عملهم مراجعة أشمل، في ضوء ما يتعلق بتلك المصادر الخمسة، الخاصة بموضوع التلقي أو العلاقة بين القارئ والنص.

ثم يأتي «ڤولڤانج أيزر» زميل ياوس في جامعة كونستانس على طريق نظرية التلقي، ليصبح واحدًا من أهم مؤسسي نظرية التلقي، فقد اهتم بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف النظر عن المؤلف والنص، وتركيزه على العلاقة بين النص والقارئ، على أن «ياوس» و«أيزر» من حيث المنهج يختلفان، فقد تحرك ياوس منذ البداية نحو تاريخ الأدب الذي قد طال إهماله، في حين برز أيزر في مجال النقد الجديد ونظرية السرد، كذلك اعتمد ياوس على علم التفسير، في حين كانت الفلسفة الظواهرية هي المؤثر الأقوى على أيزر. وأخيرًا فإن نشاط ياوس كان متصلاً في العموم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية، كدراسته لتاريخ التجربة الجمالية، في الوقت الذي غلب فيه على أيزر الاهتمام بالنص وبكيفيات ارتباط القراء به.

وفي خلال الحقبة التي انطلقت فيها نظرية التلقي، برز كذلك اهتمام متزايد من قبل علماء الاجتماع بموضوعات تتعلق بالاتصال، وراح كل حقل من حقول البحث يدرج موضوعه المعرفي المعزول من قبل - يدرجه في هذا الإطار الأعم من التفاعل البشري، ولذا لم يكن من قبيل المصادفة أن أنهى كل من أيزر وياوس أفكاره النظرية الخاصة بالاستجابة أو التلقي بفقرات عن الاتصال. والاتصال الذي يرتبط به التلقي هنا هو الاتصال الأدبي على وجه التحديد، وهو ما عرّفه أيزر بأنه نشاط مشترك بين القارئ والنص، يؤثر فيه كل طرف في الآخر.

كذلك كانت الوظيفة التوصيلية للأدب هي ما ركز عليه «شتيرله»، وهو تلميذ آخر لياوس، ولكنه يضيف إليها الجانب الشكلي من عملية التوصيل، وهو لذلك يهتم بصياغة نظرية شكلية تكميلية في القراءة، وتشتق معاييرها الخاصة لتلقي النصوص الأدبية (الروائية مثلاً) من مفهوم الصنعة الأدبية السردية، وهو بهذا ينحاز في وضوح إلى ظواهرية أيزر، حيث يدرس الطبيعة الظواهرية للاتصال النصي، وليس تاريخ استجاباتنا للأدب، ودلالاتها الضمنية في ما يتعلق بالقراءات الراهنة.

ومنذ منتصف العقد الثامن من هذا القرن (العشرين) أخذ الركود يتسرب إلى مجال نظرية التلقي وإن لم يكن ذلك دليلاً على الإفلاس الفكري، وربما كانت ندرة التنظير في هذه الحقبة نتيجة للطرق المسدودة التي كان لابد أن ينتهي إليها البحث في نظرية التلقي عندما يواجه جملة الأفكار المتصلة بالبنيوية، أو بما بعد البنيوية، أو بالاتجاهات الطليعية بعامة في فرنسا والولايات المتحدة، ومن ثم يعمد مؤلف الكتاب إلى تقديم دراسة يعرض فيها لمجالات أربعة في نظرية الأدب، هي:

مفهوم النص (ياوس – أيزر – ستانلي فيش – ريفاتير)، والقارئ (رولان بارت)، والتفسير (ياوس – يوناثان كلر – فيش). وأخيرا قضية التاريخ الأدبي والتأسيس الجديد له (ياوس – دريدا – وهايدن هوايت).

في ضوء ما سبق تتضح أهمية هذا الكتاب لما له من أهمية تاريخية ونظرية وعملية، فإذا كان صاحبه قد كتبه بالإنجليزية، لكي يتيح لأبناء هذه اللغة أن يتعرفوا الفكر النقدي الألماني المعاصر، والنموذج النقدي الجديد الذي طوره هذا الفكر متمثلاً في ما سُمّي بنظرية التلقي، فإن ما قصدت اليه هذه الترجمة هو إتاحة هذا الفكر وهذه النظرية للقارئ العربي في وقت مقارب نسبيًا، لاسيما أن القيمة الخاصة للكتاب لها وزنها، إذ يعده البعض أفضل عرض متاح حتى الآن لنظرية التلقي، حتى لقد أصبح المرجع المعتمد لكل من يهتم بهذه النظرية في الفكر الألماني.

عن مجلة إبداع - القاهرة

العدد ٢ – ٣ – ربيع وصيف ٢٠٠٧

****

عزالدين إسماعيل وترجمة النقد

د. سعيد الوكيل(*)

نص الترجمة – مثل غيره من النصوص – له عتباته النصية أو التأويلية، ولعل أهم تلك العتبات العنوان واسم المؤلف ومقدمة الترجمة، وفي هذا السياق أتأمل الترجمات النقدية الأخيرة التي أنجزها د.عزالدين إسماعيل، وهي:

١ – نظرية التلقي، روبرت هولب، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٤م.

٢ – فرديناند دي سوسير، جوناثان كولر، المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠٠م.

٣ – مقدمة في نظريات الخطاب، ديان مكدونيل، المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠١م.

والغرض هنا هو أن ألفت النظر إلى قيمة تلك الترجمات ونفاسة مقدماتها النظرية التي منحها المترجم اهتمامًا بالغًا. ولنلاحظ أن الاختيار وقع على أعمال تنحو صوب التأصيل وتحديد المفاهيم ورفع اللبس عن تشابكاتها، فكأن المترجم يرسل برسالة تقول إننا لا نزال في بداية الطريق، ولا يمكن أن نصبح زبيبًا ولا يزال أمامنا شوط كبير صوب النضج. فالترجمة عند العرب تبدو فاقدة لاتجاهها، غير خاضعة لخطط ترتب الأولويات.

ليس اختيار كتاب عن فردينان دي سوسير اختيارًا اعتباطيًا، بل هو اختيار دال ويعد في ذاته علامة في سيمولوجيا عزالدين إسماعيل إذا صح التعبير. كذلك فإن الكتاب من تأليف واحد من كبار منظري اللسانيات وعلم العلامات وهو جوناثان كولر، فكأننا مدعوون إلى الاغتراف من النبع لا من القطرات المتساقطة على قارعة الطريق من قربة مثقوبة.

(*) ناقد مصري وأستاذ مساعد الأدب واللغة بكلية الآداب في جامعة عين شمس والجامعة الأمريكية في القاهرة. صدر له عدد من المؤلفات النقدية.

والأمر نفسه يظل قائمًا عند الإشارة إلى كتاب نظرية التلقي لروبرت هولب، فالخلط قائم لا يزال في الثقافتين الغربية والعربية بين نظرية التلقي ونظريات استجابة القارئ، وهو ما يستحق إعادة النظر في ظل التحول إلى الاهتمام بالقارئ بدءًا من ستينيات القرن العشرين.

ويظل عند عزالدين إسماعيل هاجس رفع اللبس بين المصطلحات وبين المفاهيم في ترجمته لكتاب ديان مكدونيل «مقدمة في نظريات الخطاب»، بل يرى أن التفصيل في قضايا الكتاب وما يتفرع عنه من مصطلحات أمر أكثر أهمية للطبيعة الفلسفية الغالبة على الكتاب، ولما يحدث من سوء فهم للعلاقة بين الخطاب وكل من اللغة ونظرية التوصيل والتاريخ والإيديولوجيا والموقف النقدي إضافة إلى تعقد مفهوم الخطاب والقوة.

وإذا كان الحرص على عرض المفاهيم وتفصيلها أمرًا ملحًا في كتابة كولر عن دي سوسير، فإن الأمر كان أكثر إلحاحًا عند ترجمة كتاب نظريات الخطاب، وهذا ما يوضحه التعليق الوارد على صفحة الغلاف الأخيرة حيث يقول الناشر الغربي إن «هذا أول تقديم نقدي لنظريات الخطاب التي طورها فوكو وألتوسير وبيشو، وهندس وهيرست»، فهؤلاء جميعًا مشتغلون بالفلسفة. وفي الوقت نفسه يعد هذا الكتاب – من منظور الناشر نفسه – «أول استعراض وتقديم لمنطقة في نظرية النقد بالغة التعقيد، هي المنطقة الواقعة في القلب من المجالات الدائرة حول الشكل والمعنى والإيديولوجيا والنقد الأدبي والعلوم الإنسانية». وهذا وصف دقيق للكتاب، ولكن يضاف إليه – من منظور عزالدين إسماعيل في ترجمته – «أن جانبًا لا بأس به من صعوبة تلقيه ترجع إلى أن مؤلفته لا تكتفي بتقديم النظريات في حدود ما أثارته من جدال بين المفكرين المختلفين، بل كانت كثيرًا ما تدخل طرفًا في هذا الجدال فتزيد الأمر بذلك تعقيدًا» (انظر مقدمة كتاب: مقدمة في نظريات الخطاب، ص ٧ –٨).

ولعل هذا الوضع الذي يهدد راحة المتلقي الغربي عند القراءة كان دافعًا لمترجمنا العربي لأن يبذل مزيدًا من الجهد لوضع الكتاب في سياقه النقدي، وإيضاح ما قد يشكل على القارئ العربي، فكان أن عرض تفاصيل القضايا التي يثيرها الكتاب وتشابكاتها، في

عشرين صفحة، ثم ثنى بخمس وثلاثين صفحة كاملة ليضع مفهوم الخطاب في إطار أوسع هو إطار المنجز الفلسفي والنقدي العالمي بدون تقيد بإطار الكتاب نفسه. وبهذا يصل بالقارئ إلى القدرة على فهم ما يحفل به الكتاب من تشعبات، كما يصبح قادرًا على إدراك جملة العلاقات التي تصنع الإطار العام للخطاب، وذلك من خلال عرض دقيق مفصل عميق لعلاقة الخطاب بالموقف النقدي، وثنائية الخطاب والقوة، والخطاب والذات، والخطاب والإيديولوجيا، والخطاب والتاريخ، والخطاب ونظرية التوصيل، والخطاب واللغة.

وإذا كان عزالدين إسماعيل يفعل الأمر نفسه مع كتاب نظرية التلقي، فإنه يسرف في تحليل الكتاب إسرافًا يبرره تعقد مسارات الكتاب. وقد يجد القارئ صعوبة في قراءته، لا في الترجمة فحسب بل في الأصل كذلك. والسبب في ذلك راجع إلى أن المؤلف يسرف أحيانًا في الصياغة التجريدية لأفكار الآخرين التي يعرضها، كما أنه يدخل في سياق عرضه جملاً أو أجزاءً من جمل من كلامهم منتزعة من سياقها الأصلي فتكون ناتئة في بعض الأحيان وتتطلب إعمال الفكر، هذا في الوقت الذي يحرص فيه المؤلف على أن يكون له موقفه النقدي من الأفكار التي يعرضها فيختلط العرض عندئذٍ بهذا النقد.

من أجل هذا تتطلب قراءة هذا الكتاب صبرًا ودأبًا وإعمالاً للفكر، وعند ذاك يتبين القارئ تماسكه الفكري وإحكامه المنهجي. وفي هذا الإطار سوف تكشف دلالة بعض المواضع الجزئية التي ربما بدت مبهمة للوهلة الأولى. (مقدمة كتاب: نظرية التلقي، ص ٢٩ - ٣٠).

ومن هنا يحرص المترجم على أن يمسك بأطراف الموضوع، ويربط بين عناصره بإحكام، على أمل أن يكون المخطط العام الذي يعرض لحركة الفكر في الكتاب قادرًا على جعل القارئ مطمئنًا إلى موطئ قدميه حيثما يتقدم في قراءة الكتاب، ليجني الثمرة التي يسعى المترجم إلى إهدائه إياها.

ولعل ما قام به عزالدين إسماعيل لا يغفل طبيعة السياق الثقافي والنقدي الذي ينقل إليه تلك الأعمال، وهو ما يتضح جليّاً في اختياره كتاب نظرية التلقي على وجه

الخصوص، إذ لا يرى في ذلك النقل أخذًا عن الغرب بوصفه المنتج الرئيسي للفكر النقدي في القرن العشرين، لكنه يضع تلك الترجمة في إطار خاص يعبر عن الوعي العميق لديه بما يمكننا أن نحققه من مشاركة حضارية إن أحسنّا استيعاب المنجز غير العربي، على أن يقترن ذلك بتمثل واعٍ عميق لما لدينا من تراث لا يمكن إهماله. ومن هذا المنطلق يؤكد المترجم أهمية تعرف القارئ العربي هذه النظرية، لأن الاشتغال بدور القارئ أو المتلقي في إطار النظر النقدي العربي الحديث لم يكد يبدأ - بحسب كلام المترجم - ومن ثم يرى أن هذا الاشتغال يعد «بمثابة مدخل جديد إلى نظرية الأدب ينير جوانب منها ظلت تعاني التجاهل والإهمال». (نظرية التلقي، ص ٢٩ من مقدمة المترجم) ويضيف المترجم: «وإذا كان المؤلف هنا قد وفق في صياغة هذه النظرية كما تمثلت في الفكر النقدي الألماني المعاصر بروافده المختلفة، فإن النظرية نفسها تظل - في تصوري - قابلة للصياغة وإعادة الصياغة من منظورات فكرية وثقافية مختلفة. ولا شك في أن الفكر النقدي العربي في جملته قديمًا وحديثًا ينطوي على رؤى وأفكار يمكن أن تنتظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني، وأن تنمّى لتصنع في النهاية إطارًا نظريّاً خاصّاً، يكون بمثابة تطوير أو إضافة إلى النظرية العامة». (نظرية التلقي، ص ٢٩ من مقدمة المترجم) وأعتقد أن هذا الوعي بطبيعة العلاقة بين منظومات الفكر هو ما نحتاج إلى تمثله في سياقنا النقدي الراهن.

لعل ما يظهر بعض جوانب أزمة الترجمة عند العرب أن هذا الكتاب ظهر له ترجمتان في عام ٢٠٠٠م، إحداهما لعزالدين إسماعيل والأخرى لمحمود حمدي عبدالغني في المشروع القومي للترجمة، ولعل نظرة طائر إلى الكتابين تكشف عن تفاوت واضح في الأهمية لصالح ترجمة عزالدين إسماعيل، لأسباب مختلفة من بينها أن ترجمة محمود حمدي عبدالغني كانت للطبعة غير المراجعة التي ظهرت في عام ١٩٧٦م، في حين أن ترجمة عزالدين إسماعيل كانت للطبعة التي ظهرت تالية بعد عشر سنوات أي عام ١٩٨٦م، ومن ثم نجد فيها إضافات مهمة تتعلق بالاستخدامات المتأخرة لنظريات سوسير في إطار الماركسية والتحليل النفسي والتفكيكية.

كذلك يتضح من ترجمة عزالدين إسماعيل ما فيها من تمرس بالنقد الحديث ومصطلحاته، ولعل الاطلاع على فهرس محتويات الترجمات يكشف وحده عما بين الترجمتين من تفاوت، فعزالدين يتكلم عن الطبيعة الاعتباطية للعلاقة وعن علماء فقه اللغة الجدد وعن مركزية العقل في حين تتكلم الترجمة الأخرى عن مركزية الكلمة وعن النحاة الشبان وعن الطبيعة العشوائية للعلاقة.

ومن الطريف أن اسم الكتاب هو «فردينان دي سوسير» فقط، ولكن عزالدين إسماعيل أضاف عنوانا فرعيًا، برره في صفحة الغلاف الخلفية وفي المقدمة، بأن الكتاب ركز في معظمه على نشاط سوسير في علم اللغة والسيميوطيقا، لا على سيرة الرجل، فكان العنوان الفرعي «أصول اللسانيات الحديث وعلم العلامات». والعجيب أن عنوانًا فرعيًا ظهر أيضًا على ترجمة محمود حمدي، بدون تقديم أي مبرر لهذا التصنيع، وهو «تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات»، فهل لهذا التوافق دلالة ما؟

ولنقرأ فقرة من الترجمتين، لنلاحظ الفرق. الترجمة الأولى تقول: «يجب أن نتساءل مع دي سوسير ما الذي يحدد أي دال أو أي مدلول؟ وسوف تقودنا الإجابة على هذا السؤال إلى أحد المبادئ المهمة إلى أقصى الحدود: «الدال» وكذلك «المدلول» كلاهما كينونتان عقلانيتان مجردتان، فلكونهما كينونتين عشوائيتين فهما كينونتان عقلانيتان. وهو مبدأ يحتاج منا التفسير». (فردينان دي سوسير، ت: محمود حمدي عبدالغني، ص ٣٦).

أما الترجمة الثانية فتقول: «ينبغي لنا أن نتساءل، مثلما صنع سوسير، عما يتحدد به الدال أو المدلول، وستقودنا الإجابة إلى مبدأ غاية في الأهمية، فحواه أن الدال والمدلول كليهما كينونتان قائمتان على التعالق أو التخالف الصرف، ولأنهما اعتباطيتان فقد كانتا متعالقتين، وهذا مبدأ يتطلب الشرح». فردينان دي سوسير، ت: عزالدين إسماعيل، ص ٧٧).

ولا يكتفي عزالدين إسماعيل بما ترجم من متن تلك الفقرة، بل يحرص في هوامشه أن يشرح المصطلحين: التعالق، والتخالف الصرف، فيشير إلى أن التعالق

يعني أنه «يتحدد معناهما من خلال علاقتهما بغيرهما، وليس لهما معنى خاص بهما»، أما التخالف الصرف فيعني أن الدال والمدلول «يختلفان ويتفاوتان وفقًا للظروف المتغيرة». وهكذا يحرص مترجمنا على أن يزيل اللبس من النصوص المتخصصة الصعبة، حرصًا على تحقيق الغاية المثلى من الترجمة في النقل الأمين، اعتمادًا على المعرفة العميقة بالنص الذي ينقله ولغته، واللغة التي ينقل إليها، من غير إغفال طبيعة السياق المعرفي الذي تتخلق فيه النصوص.

عن مجلة «الثقافة الجديدة»

القاهرة: العدد ٢٠٢ - مايو ٢٠٠٧م

ص ٨ - ١١

****

النظرات الجمالية لدى عزالدين إسماعيل

د. سعيد توفيق(*)

يعد عزالدين إسماعيل من الرعيل الأول من أساتذة الأدب العربي ممن عنوا بالدراسات الجمالية. تشهد بذلك دراساته المبكرة من قبيل: «الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة» الذي صدر سنة ١٩٥٥، و«التفسير النفسي للأدب» الصادر سنة ١٩٦٢، و«الفنان والإنسان» الصادر سنة ١٩٧٤. وهذه الاهتمامات المبكرة ظلت ملازمة له طيلة حياته، حتى إنه في مرحلة متأخرة منها بدأ يظهر اهتمامًا ملحوظًا بمتابعة الجديد في الاتجاهات الفلسفية المعاصرة: كفلسفات التأويل ونظريات التلقي والتفكيكية، وغيرها.

وأنا أود هنا تقييم تجربته في هذا الصدد كما تجلت في باكورة أعماله، وخاصة كتابه «الأسس الجمالية في النقد العربي». إن مشروع عزالدين إسماعيل يبدأ من نقطة انطلاق تنطوي على بصيرة عميقة، فقد فطن منذ البداية إلى ضرورة دراسة النقد على أسس جمالية. حقًّا إن هذا المبدأ قد تعلمه واستفاده من كتابات أحد علماء الجمال في جامعة كاليفورنيا، ولكن مناط الأمر هنا أننا أمام شاب يافع يدرس الأدب العربي، ولكنه يلجأ إلى بيت الفلاسفة بحس فطري وبصيرة ملهمة تنبئه بأن النقد لا معنى له بدون أساس يقوم عليه، وأساسه يكمن في الفلسفة، وتحديدًا في «الاستطيقا»، أي فلسفة (أو علم) الجمال. وهذا الأمر – الغائب عن كثير ممن يمارسون ويدرسون النقد الأدبي – قد فصلت القول فيه من قبل: فعلم الجمال في بعض منه (أعني في جانب أساسي منه) هو «نقد للنقد» Criticism of Criticism أي دراسة للأسس النظرية التي يعتمد عليها الناقد في ممارساته النقدية (أعني في نقده التطبيقي). ولا شك أن هناك علاقة ديالكتيكية بين عالم الجمال والناقد في هذا الصدد: فعالم

(*) أكاديمي مصري، وأستاذ فلسفة متخصص في علم الجمال، وله فيه مؤلفات منشورة، عمل في بعض جامعات الخليج العربي ومصر.

الجمال لا يصوغ نظريته أو رؤيته النقدية من فراغ، وإنما من خلال تأمل في الأعمال الفنية التي نسلم جميعًا بقيمتها الفنية والجمالية. والناقد التطبيقي بدوره، وإن كان لا ينشغل أساسًا بالتنظير، إلا أنه لا يمكن أن يمارس مهمته النقدية إلا من خلال درس نظري أو رؤية جمالية، هي بمثابة العين التي تعلم من خلالها أن ينظر إلى الأعمال الفنية، والتي بدونها يكون النقد مجرد انطباعات ذاتية لا قيمة لها. وهذا هو الدرس الأول الذي تعلمه وفطن إليه عزالدين إسماعيل. ولاشك أن هناك قليلاً من أجيال الشباب من دارسي الأدب والنقد العربي قد استفادوا هذا الدرس وتعلموه، ولكن التيار السائد الآن قد افتقد هذه الصلة الحميمة التي فطن إليها مبكرًا عزالدين إسماعيل.

ولا شك أنه تعلم من هذا الدرس الأول دروسًا عديدة، لا يعرفها إلا من خبر علم الجمال. وقد عجبت من أنه عرف في تلك المرحلة المبكرة أمورًا لا يعرفها كثير من المتخصصين في الفلسفة (وربما في علم الجمال ذاته) في يومنا هذا. ومن هذه الدروس التفرقة بين الاستطيقا والجمال؛ وهي تفرقة لم يدركها اليونان الذين عرفوا الفن وعرفوا الجمال، ولكنهم لم يعرفوا الاستطيقا (ومن ثم لم يعرفوا الفرق بين الاستطيقي والجميل). ومن هذه الدروس أيضا التفرقة بين الاستطيقي والقبيح؛ لأن العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء أو قبحه. فالحقيقة - كما أكدنا على ذلك مرارًا - أن الاستيطيقا أو علم الجمال ليس هو العلم الذي يبحث في الجمال بإطلاق، وإنما هو الذي يبحث في الجمال المعطى لنا من خلال الفن؛ ومن ثم فإن الاستطيقي هو «الجميل في الفن» The beautiful in art حقًا إن هناك صلات وثيقة بين الجميل في الفن والجميل في الطبيعة؛ لأن الفنان يتعلم دائمًا من الطبيعة ومن الحياة، ولكن الجمال الفني ليس هو الجمال الطبيعي؛ لأن الجمال الفني هو عين الفنان وحسه حينما ينظر إلى الطبيعة والحياة بما فيها من جمال وبهجة، وما فيها من قبح أو معاناة وآلام ومأساة. وربما أمكننا القول أن الفنان مثلما يتعلم من الطبيعة والحياة، فإنه يعلمنا في الوقت ذاته كيف ننظر إلى الطبيعة والحياة نظرة استطيقية، فحتى القبح المتوافر في الطبيعة يمكن أن يتحول إلى موضوع جمالي (بالمعنى الاستطيقي) من خلال رؤية الفنان وتناوله. تلك الأمور الدقيقة التي فصلنا القول فيها في كتب عديدة، قد أدرك عزالدين إسماعيل شيئًا منها في بضع صفحات من كتابه المذكور، ولكن الفرق الزمني يجعل إدراكه المبكر هذا فطنة واستبصارًا

عميقًا يحسب له.

ومما يحسب له أيضا أنه في مرحلة مبكرة حاول أن يتعرف على نظريات التفسير النفسي للأدب، وأن يطبقها على الأعمال الأدبية، وخاصة على موسيقى الشعر العربي؛ قديمه وحديثه، وفي هذا يكمن مناط الطرافة والعمق في كتابه. ومما يحسب له أيضا في هذا الصدد أنه رغم قناعته بأن الحقائق النفسية تفيد في فهم كثير من ظواهر الأدب، إلا أنه لم يتورط في تبني نزعة نفسانية، وهي نزعة ترجع قيمة العمل الفني إلى الأثر الذي يحدثه العمل في نفس المتلقي، ويبدو أنه فطن إلى ذلك مبكرًا منذ دراساته عن «الأسس الجمالية في النقد العربي»، حينما تبنى الرأي القائل بأن تقييم العمل الفني يجب أن يقوم على أحكام جمالية صرفة تعنى بالقيم والخصائص الجمالية المتحققة موضوعيًا. وهو في مرحلة تالية ينجذب إلى التفسير الاجتماعي للفن، فيدرس الفن في علاقته بالظروف الحضارية التي تعيشها الشعوب والأفراد. وعلى هذا الأساس يطوف بنا عبر تاريخ الفن. وهو في هذا الكتاب يكشف عن ثقافة فنية رفيعة تظهر لنا تجليات الظواهر الجمالية عبر السياق الاجتماعي التاريخي، بل إنه يحاول - في فصل أخير بعنوان «الزمن والمستقبلية» - أن يضيف إلى هذه الثقافة نظرته الخاصة التي تثير سؤال الزمان الإشكالي في علاقته بالفنون جميعًا، رغم اختلافها النوعي، وهو: كيف، وإلى أي مدى، يمكن أن تتغلب الفنون التشكيلية على عنصر الزمن، فتتمكن من أن تبرز الحركة التي هي امتداد في الزمان، رغم أنها بحكم طبيعتها أعمال جامدة في المكان؟

ومع هذا كله، فإن هذا الانتاج الفكري المبكر الخصب، لا يخلو من مآخذ يمكن أن نأخذها عليه، خاصة في مشروعه الأساسي الأول الذي يحاول التماس «الأسس الجمالية في النقد العربي» وأول هذه المآخذ هو غلبة العرض على تناول النظريات الجمالية، حتى إن الأمر ليبدو أحيانًا كما لو كان استعراضًا للنظريات الجمالية، دونما انتقاء يخدم ما يراد تأسيسه على تلك النظريات، فلا نعرف - على سبيل المثال - لماذا يتعرض المؤلف، في المائة والثلاثين صفحة الأولى من دراسته المذكورة، لمسائل من قبيل: الاستطيقا الوضعية عند فخنر Theodor fechner (وهي مرحلة متخلفة وساذجة من تاريخ الاستطيقا تمّ

تجاوزها)، ولنظرية الجمال (على هشاشتها) في العصور الوسطى، وفي عصر النهضة، وفي الفترة الأخيرة من عصر النهضة، ولدى فلاسفة تالين لهؤلاء، فلا نعرف سببًا وجيهًا لانتقاء تلك النظريات بعينها دون غيرها، فنبدو في النهاية وكأننا أمام انتقاء تعسفي لا مبرر له، وربما يكون المبرر الوحيد لهذا الأمر هو الانبهار بعلم الجمال ذاته، بما ينطوي عليه من نظريات جمالية: فلقد أخذت تلك النظريات بمجامع كثير من المعنيين بالفن والأدب في باكورة حياتهم من أمثال عزالدين إسماعيل، حتى إنهم تاهوا في غمارها، فراحوا ينتقلون من نظرية لأخرى، دون أن نعرف المبرر المنطقي لهذا الانتقال!

ثم إننا نجد بعض فصول الكتاب تحمل عناوين ذات ادعاءات عريضة لا تثبتها المعالجات التي تندرج تحتها، ومن ذلك الفصل الأول من الباب الثاني، وهو بعنوان «النظرية الجمالية عند العرب، وصداها في النقد الأدبي» فعندما ننظر في ما يتناوله هذا الفصل لا نجد شيئًا يذكر يدعم الادعاء العريض للعنوان، بل نجد أحيانًا ادعاءات أخرى من قبيل القول بأن الإمام الغزالي يتمثل عنده بوضوح الجانب النظري من فلسفة الجمال عند العرب. وهذا كلام عجيب، إذ إننا لا نجد شيئًا مما يقوله الغزالي - سواء في النصوص التي يقتبسها المؤلف أو في غيرها - يمكن أن يندرج في مباحث علم الجمال، وإنما نجد حديثًا عامًا عن الحب والبغض وعلاقتهما باللذة والألم. ولا نجد في كتابات الغزالي سوى صفحة هنا أو هناك تتحدث عن مفهوم الجمال بمعنى الحسن في عموميته، فليس هناك شيء يتعلق بالاستطيقي أو الجميل في الفن الذي هو الموضوع الأساسي لعلم الجمال، وإن أتى بعد ذلك ذكر شيء يتعلق بالفن، فإنما يتعلق بالموقف الديني والأخلاقي من الفن، كما هو الحال في عنوان الكتاب أو الباب من «إحياء علوم الدين» الذي اختاره الغزالي للحديث عن ذلك، وهو كتاب «آداب السماع» فما يرد هنا لا يدخل بحال في باب «جماليات الموسيقى» الذي يعد من أبواب علم الجمال، ولا شك أن كلام الغزالي هنا شائق ومفيد ومطلوب. ولكن هذا جميعه شيء آخر، والأمر هنا شبيه بدفاعنا عن العلم بالقول بأن الدين يحثنا على طلب العلم (مثلما يستحسن الجمال في كل شيء) ولكن هذا موقف قيمي أخلاقي من العلم لا يدخل في باب العلم نفسه.

ومن العجيب أيضا أن نجد محاولات لفرض تأويل جمالي (بمعنى التنظير الجمالي) على بعض نصوص الجرجاني التي يتحدث فيها، لا عن مفهوم الاستطيقي أو «الجميل في الفن» (بمعنى القيم الفنية والجمالية التي تتحقق في العمل الفني بوصفه موضوعًا جماليًا)، وإنما عن القبول والطلاوة والرونق والحلاوة، وباختصار كل ما كان حلوًا مقبولاً، وهذه كلها مفاهيم قد حرص علماء وفلاسفة الجمال دومًا على تمييز مفهوم الجميل في الفن عنها، وتخليصه منها والواقع أن مفهوم «الجمال» الوارد في سائر الكتابات العربية التراثية الأخرى سواء عند التوحيدي أو عند الجرجاني نفسه، لا يدخل في باب علم الجمال الذي لم يكن قد تأسس بعد بمعناه المنضبط، بمنأى عن النظرات التأملية التي تعنى بمفهوم «الجمال» في عموميته، ويبدو أن هذه الكتابات كانت أقرب إلى أن تكون علومًا في البديع والبلاغة.

ويبدو أن الإصرار على التماس أصول للعلوم الغربية الحديثة (الإنسانية والطبيعية منها) في تراثنا الفكري أصبح آفة، فكلما استحدث الغرب علمًا أو فرعًا متخصصًا من علم ما، أصبح همنا وغاية اهتمامنا أن نبحث عن أصول له في تراثنا الفكري. ولا أدري لماذا الإصرار على هذا الأمر وكأنه من العيب علينا أن ينشئ غيرنا علمًا من العلوم، وكأن حضارتنا ما زالت في طور التقدم والريادة، بحيث تظل مصدرًا لكل علم وإبداع ولهذه النظرة ضرر بالغ على إمكان تطورنا وبعث نهضتنا الحضارية من جديد: فعندما نهضت الحضارة الغربية في مطلع العصر الحديث حينما كانت حضارتنا في مرحلة الأفول، لم تستنكف تلك الحضارة الغربية أن تأخذ عنا علومنا، لتؤسس عليها، وهي حتى لم تستنكف أن تأخذ تلك العلوم حتى بأسمائها العربية، ومن ذلك علم الكيمياء على سبيل المثال. وهذا ما ينبغي أن نفعله بالضبط، إذا أردنا تأسيس نهضة علمية، بما في ذلك - بطبيعة الحال - نهضة علم الجمال في ثقافتنا الراهنة. ينبغي أن نبدأ مما انتهى إليه الغرب وأهل العلم في هذا المجال؛ لنؤسس عليه ونحاول تجاوزه إن استطعنا، ولا مانع من أن نستأنس ببعض النظرات الجمالية مما نجده هنا وهناك في تراثنا الفكري، ولكننا ينبغي أن نتعامل معها باعتبارها نظرات جمالية لا نظريات جمالية، أعني أنها لا تشكل نسقًا فكريًا أو حتى رؤية مركزية أو منهجية واحدة تلملم وتجمع شتات المتفرق، ولا شك

أن نظراتنا الجمالية لا بد أن تأتي مشبعة بروح الفن والذائقة الجمالية في حضارتنا، ولكنها في النهاية لا بد أن تتحدث بلغة علم الجمال وبمصطلحاته.

ولكن هذا كله لا ينال من أهمية دراسة عزالدين إسماعيل عن (الأسس الجمالية في النقد العربي)، خاصة أن هذه الدراسة ترجع إلى مرحلة مبكرة في إنتاجه العلمي، وربما في الإنتاج العلمي في تخصص نظرية النقد العربي، ولا بد أن نعود هنا إلى حيث بدأنا لنؤكد على أن الأهمية الكبرى لهذه الدراسة – مهما شابها من أخطاء – تكمن في توجيه اهتمام الدارسين للأدب والنقد العربي إلى أن هذا النقد غير ممكن بدون معرفة بالنظريات الجمالية، ببساطة لأن هذه النظريات تنطوي على أصول النقد، أي على ما لا يمكن للنقد أن يقوم بدونه، تلك هي الحقيقة الكبرى التي فطن لها وآمن بها عزالدين إسماعيل في فترة مبكرة لا من حياته فحسب، وإنما من الاشتغال بعلوم النقد الأدبي في الجامعات المصرية، في الوقت الذي لا يزال فيه كثير من المشتغلين بالنقد الأدبي لا يدركون تلك الحقيقة، غافلين عن ضرورتها. وأهمية تلك الحقيقة لا تصدُق فحسب على النقد الأدبي، وإنما تصدُق أيضًا على النقد الفني في عمومه، فلا نعرف – على سبيل المثال – كيف يمكن للناقد الموسيقي أو السينمائي أن يمارس نقده دون أن يتعرف على أهم النظريات النقدية في مجال جماليات الموسيقى أو جماليات السينما، وهي غالبًا نظريات تنتمي إلى بيت الفلاسفة الذين شيدوا صروح تلك النظريات بعد طول تأمل في أحوال الفنون وتفاصيلها!

ولأن عزالدين إسماعيل كان واعيًا بتلك الحقيقة في فترة مبكرة من حياته العلمية، فقد جاءت دراساته التالية حول نظريات الفن أكثر عمقًا ونضجًا، مهما اختلفنا مع بعض تفاصيلها، بل جاءت أكثر شمولاً، بحيث تكشف عن ثقافة موسوعية تمتد إلى سائر الفنون، وتؤسس لمدرسة لها تلاميذها النابهون الذين نتمنى عليهم أن يواصلوا هذا الدرس الذي بدأه أستاذهم وتركه أمانة في أعناقهم.

عن مجلة إبداع - القاهرة
العدد ٢ - ٣ ربيع وصيف ٢٠٠٧م
ص ١٨٨ - ١٩١

****

عزالدين إسماعيل

ومقدمات لكتاب عنوانه: «تاريخ الذوق العربي»

د. شكري عزيز الماضي(*)

ناقد حصيف:

قيل عن «عزالدين إسماعيل» بُعيد رحيله بأنه «قائد دولة النقد الأدبي» و«مؤسسة ثقافية كاملة» و«معادلة لن تتكرر». وهي عبارات تشي بمكانته وموقعه ودوره وقامته الشامخة في ميداني الأدب والنقد. وعلى الرغم من محاولاته الإبداعية الأدبية المتميزة، فقد عرف عزالدين إسماعيل ناقدًا، بل ناقدًا كبيرًا رفد المكتبة العربية بكتب نقدية مؤلفة ومترجمة تشكل علامات بارزة في مسار النقد العربي الحديث، فهي بمثابة الصوى التي تحدد سبل النقد الأدبي العلمي والمنهجي. وأهم ما تتصف به مؤلفاته مواكبتها لكل جديد وانفتاحها على كل التيارات والنظريات بهدف التفاعل معها والتعريف بها واختبار مقولاتها من خلال التطبيق الخلاّق الذي يغلب عليه الإبداع لا الاتباع والابتكار لا الانبهار.

إن كتب عزالدين إسماعيل تعتني بالنظريات والمناهج الحديثة والجديدة المتنوعة، من مثل: المنهج الفني/ الجمالي (الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة) والمنهج النفسي (التفسير النفسي للأدب) والمنهج الاجتماعي (الشعر في إطار العصر الثوري) ونظريات الخطاب، ونظريات التلقي.. ويمكن الإشارة إلى كتبه حول الشعر العربي المعاصر، والأدب المسرحي، وتتبعه للحركة الإبداعية في معظم الأقطار العربية (في اليمن، وفي السودان).

كما يمكن الإشارة إلى افتتاحياته لمجلة (فصول) – التي أسهم بتأسيسها ورأس تحريرها – التي تشكل دراسات قائمة بذاتها، وإلى إشرافه ومشاركته بالمجلدات النقدية

---

(١) أكاديمي أردني وأستاذ نظرية الآداب والنقد المعاصر في عدد من الجامعات العربية.

التي صدرت عن أعمال المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، الذي كان برئاسته له يوفر له كل فرص النجاح ويبذل جهدًا خاصًا في عقده والتئامه وتحكيم أبحاثه وتنظيمه.

وفوق التعدد والتنوع فإن مؤلفاته تتصف بالوضوح والعمق، إذ تراه يتغلغل إلى جذور المفاهيم والتصورات فيتتبع أصولها وتطورها وسياقاتها المختلفة، ويقيم – في سبيل توضيحها وإغنائها، مقارنات وموازنات مع التراث العربي القديم والحديث. ولا يكتفي بهذا وإنما يتبع كل هذا بأمثلة وتطبيقات متعددة ومتنوعة تشمل الشعر القديم والحديث والمعاصر مثلما تشمل الأدب القصصي والروائي والمسرحي العربي والأوروبي.

وإضافة إلى وضوح مؤلفاته وعمقها فإنها تتصف بالدقة والشمول والإحاطة والجدية والرصانة، كما تتسم بالتمثل والأسلوب الرشيق السهل الممتنع، والاحتراز – الشديد – في إصدار الأحكام، وحتى عند محاججة الآخرين – تمهيدًا لرفض آرائهم – ترى أسلوبه يتصف بالمرونة واحترام الآراء المغايرة وتقدير أصحابها.

وأحسب أن تعامله مع آراء الآخرين وأسلوبه في مناقشتها ومحاججتها، لا ينفصل عن شخصيته التي تتصف بالأخلاق الرفيعة والسمو النادر والتواضع الأصيل واحترام الآخر وتقدير الإبداع أيّاً كان صاحبه أو مصدره، إضافة إلى إخلاصه وصدقه واستقامته ودماثته ولطفه.

رؤية إستراتيجية «خاصة»:

وأعتقد أن عزالدين إسماعيل يتميز ويتفرد بأنه ناقد متفاعل دائمًا مع حركة الواقع ومتناغم مع سمة المرحلة وروح العصر. فهو يدرك طبيعة المرحلة الحرجة التي تمر بها الحياة الأدبية والنقدية العربية الحديثة، ويعي أبعاد الصراع الذي تخوضه، وطبيعة القوى المتصارعة التي تتركز في الصراع بين القديم والجديد، وبين الشرق والغرب.

لهذا تراه يؤمن إيمانًا عميقًا «صوفيًا»، بأن التفاعل مع أزمة النقد المنهجي تفاعلاً إيجابيًا يمكن أن يكون المدخل الصائب أو المقدمة للتعامل مع أزمة الثقافة العربية أو أزمة

الحياة العربية المعاصرة. فالنقد نسق تكويني مهم من أنساق الثقافة العربية المعاصرة، وهو نسق كما يرى يمكن أن يشكل النموذج أو المثل المحتذى به من قبل الأنساق الأخرى. ولهذا فإن كل المظاهر التي تعانيها حياتنا الأدبية والنقدية يمكن أن تعود إلى «الفراغ المنهجي» الذي يولد الفوضى والارتباك والتشتت، وهي أمور تجعل الأزمة أكثر حدة.

وبسبب نظرته الثاقبة ورؤيته الإستراتيجية - التي تتخطى حدود الأدب والنقد - فإنه لم يتحدث في كتبه - عما سمي بـ«المنهج التكاملي» أو «النقد المتكامل» لإدراكه أن التوفيق أو التلفيق أو المزج أو الخلط بين المناهج، صيغ تدل على وعي قاصر لأبعاد الأزمة المنهجية وطبيعتها، وهي صيغ تؤكد بالتحليل الأخير العجز عن المواجهة من جهة، وتنتج الوهم بامتلاك منهج «خاص» من جهة ثانية، ولهذا فإن هذه الصيغ لا تحل المشكلة بل تزيدها تعقيدًا. وبسبب حاجة الميدان النقدي العربي للحراك المنهجي، تراه يقدم المناهج والنظريات الحديثة والجديدة مفاضلاً في ما بينها أحيانًا ومرجحًا بعضها في أحيان أخرى، بدون أن يلزمنا أو يطلب منا إتباع هذا المنهج أو ذاك. ولا شك أن تنوع المناهج وتقديمها بجدية ورصانة و«بنوع من الحيادية» يدل، بل يؤكد نزعته الليبرالية الأصيلة.

لكن القارئ المتمعن لمجمل إنتاجه يمكن أن يستخلص ما هو أهم من هذه النزعة: فهو من خلال اختبار هذه المناهج (المتنوعة والمتعارضة) على الصعيدين النظري والتطبيقي يهدف إلى شحذ الوعي النقدي المحلي بالمشكلات الكبرى، وبذر التربة المحلية بذاك القلق الخصب والمنتج لمزيد من التأمل والتفحص والأسئلة والتساؤلات وفتح آفاق جديدة.

وكل هذه الجهود المخلصة والدؤوبة والمتفانية تهدف في نهاية المطاف إلى بناء صرح أدبي ونقدي عربي يقوم على أسس علمية ومفاهيم عصرية، وهو الهدف الذي عاش من أجله وأخلص له حتى الموت. ولهذا يقول صادقًا «... كرست حياتي لدرس النقد، تاريخه ونظرياته إيمانًا مني بحاجتنا الماسة إلى العمل الدائب في هذا الميدان حتى تتضح أمامنا معالمه، وحتى نقيم لأنفسنا بناء ذوقيًا وفنيًا على أسس واضحة مفهومة ومدروسة» (أسس الجمال، ص ٦).

أهمية دراسة الذوق:

لا شك أن العبارة الأخيرة.. «حتى نقيم لأنفسنا بناء ذوقيًا وفنيًا على أسس واضحة مفهومة ومدروسة» تفتح أفقًا لدراسة الذوق دراسة علمية محددة: لكن هذا الأفق يثير عددًا من الأسئلة المهمة: هل للذوق كيان مستقل؟ وهل يمكن تحديده ومن ثم إيجاد مقياس خاص يتلاءم مع طبيعته؟ وما مكونات الذوق؟ وما آثاره؟ وما أنواعه؟ وهل يمكن تكييف الذوق والتحكم في مساره وتوجيهه؟ وهل هناك قواعد عامة مشتركة تحكم الذوق، أم أنه ظاهرة شخصية ذاتية متقلبة ومتغيرة عصية على التحديد والتعقيد؟! وهل نسلِّم بأن الاختلاف بين الأذواق شيء طبيعي ومسوغ؟! وألا يؤدي التسليم باختلاف الأذواق إلى خنق ذاك الأفق، وإلى مصادرة المعرفة العلمية لأسباب التفاوت في أذواق الناس في مرحلة ما أو عبر مراحل متعددة، ومن ثم مصادرة المعرفة العلمية لحيثيات الأحكام الجمالية وإنتاج الأعمال الفنية؟!

لا شك أن «المعرفة العلمية» أو «الأسس المدروسة الواضحة» يجب أن تنطلق من قاعدة علمية محددة تتأسس من خلال: تقديم تعريف علمي للذوق، وفرضية وجود ذوق مشترك (لجماعة، أو جماعات أو أمة)، وضرورة «إنكار تلك المبالغة الواهمة في اختلاف الأذواق» فقد دُرِّب الناس على أن يتمسكوا بهذا الاختلاف ويبالغوا فيه. ولا شك – أيضًا – أن هذا «التدريب» وتلك المبالغة تهدف إلى عرقلة دراسة الذوق دراسة علمية أو إنشاء «فلسفة الذوق» أو كتابة «تاريخ الذوق». لأن مثل هذه الدراسة وتلك الفلسفة وذاك التاريخ يمكن أن تكشف طبيعة الذوق وملامحه الخاصة والعوامل المؤثرة في تكونه ونموه ومساره. أي يمكن أن تسهم في إيجاد مقياس أو قواعد عامة مشتركة، وفي «تكييف الذوق العربي» و«توجيهه وجهة جديدة». وبعبارة أخرى فإن الدراسة العلمية للذوق يمكن أن تسهم في تحرير الذوق العربي المعاصر من أسر «الاستلاب» و«التعبئة» معًا.

تؤكد الأسئلة السابقة وما تلاها حاجتنا الملحة إلى كتاب عنوانه «تاريخ الذوق العربي» وهو الكتاب الذي تفتقده المكتبة العربية.

والحق أن «عزالدين إسماعيل» لم يشر إلى مثل هذا العنوان، لكنه أكد – في كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي – حاجتنا إلى كتاب آخر يحدثنا عن «روح الحياة العربية» على أن يجمع هذا الكتاب كل الخصائص المشتركة بين ظواهر الحياة العربية المختلفة» (الأسس الجمالية، ص ٢١٤).

ومع ذلك فإن عزالدين إسماعيل، في بحثه عن الأحكام الجمالية وأسسها وفي دراسته الناحية الفنية كما صورها النقد الأدبي عند العرب، قد مهد التربة أو هيأها لكتاب عنوانه «تاريخ الذوق العربي». فإثارته لمشكلة الذوق والبحث عن جذورها وأسسها، ومناقشاته لبعض المقاييس (من مثل: مقياس الفهم، ومقياس نحو الفن، ومقياس طبيعة المتلقي، كما سيتضح) ولآراء الفلاسفة والنقاد، وأمثلته الباهرة، كل هذا أسهم – من وجهة نظري – في تضييق نطاق المشكلة وتحديد المجال، كما جعل آراءه ومقولاته المتناثرة بمثابة مقدمات لكتابة «تاريخ الذوق العربي». وسأحاول في الصفحات الآتية عرض هذه الآراء وتوصيفها والتنسيق في ما بينها وإثارة الأسئلة والتساؤلات حولها، ثم سأتبع ذلك كله بكلمة أخيرة تتضمن عددًا من الملاحظات التي توضح رؤيتي الخاصة لهذه القضية المهمة.

إثارة مشكلة الذوق:

عند الحديث عن الذوق ودراسته يلحظ المرء مفارقة كبرى لدى الأدباء والنقاد تتمثل في تأكيد أهمية الذوق ودوره الفعال في تشكيل الأعمال الفنية وتلقيها والحكم عليها، وفي الوقت نفسه وجود إحجام أو اعتراض على دراسة الذوق واستخلاص قواعد عامة مشتركة بذريعة أن الذوق ملكة شخصية ذاتية وأن الاختلاف في الأذواق لا يخضع لأي قاعدة أو مقياس.!!

فهل يشكل الذوق قضية؟ ودراسته مشكلة؟ بمعنى هل يمكن أن يكون مثار بحث وجدل؟ وهل يمكن تتبع هذه الظاهرة المتغيرة، ورصد تحولاتها، ودراسة العوالم المؤثرة فيها؟ وهل يمكن – ومن المفيد – الاهتداء إلى مقياس ما للذوق؟. لا شك أن النظر إلى العلاقة الثابتة بين الذوق والأعمال الفنية (إبداعًا وتلقيًا) والنظر إلى الأحكام الجمالية

(النقدية) باعتبارها أحكامًا ذوقية في جوهرها سيجعل الجواب عن الأسئلة السابقة يتسم بالإيجابية.

لكن هذه الأسئلة والإجابات الممكنة والمحتملة عنها، ستجعل رؤية الوعي الجمالي السائد لـ«قضية الذوق» مهتزة ومضطربة، لأن هذه الرؤية حاولت نفي المشكلة برمتها من خلال تقديم إجابة – ما تزال مهيمنة وفاعلة – تصادر كل سؤال وكل جواب جديد.

فالوعي الجمالي السائد يرى – «إنه لا مشاحة في الذوق» وهي عبارة تتصف بقدر من الذيوع، بدليل أن أصداءها قوية وما تزال تسري بيننا، وما تزال تستخدم باعتبارها الحل الأيسر والأسهل «لمشكلة اختلاف الأذواق». والعبارة وأصداؤها تنطوي – في أحسن الفروض – على نزعة ليبرالية بارزة تجعل الذوق عصيًا على التحديد والدراسة. فقضية الذوق – من منطلقها – هي أن الأحكام الجمالية تختلف لأن أذواق الناس مختلفة. وإذا كان اختلاف الأذواق «لا مشاحة فيه» فإن اختلاف الأحكام الجمالية أمر طبيعي ومسوغ ويجب ألا يكون مثار بحث وجدل، وواضح أن هذه النزعة تجعل الذوق ملكة غامضة عصية على الفهم والتحليل لأنها عصية على التفسير والتعليل. وهذا يبعدنا في الحقيقة عن البحث عن أسس علمية معرفية نستند إليها في إصدار أحكام جمالية/ ذوقية.

ومن المهم الإشارة إلى أن العبارة السابقة وأصداءها تتردد في كتب النقاد الرواد من مثل: كتاب طه أحمد إبراهيم (تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ١٩٣٧)، وأحمد أمين (النقد الأدبي، ١٩٥٣)، وطه حسين (فصول في الأدب والنقد). والحق أن عز الدين إسماعيل لا ينفي اختلاف الأذواق أو نسبيتها كما لا يبالغ في حتمية اتفاقها أو مطلقيتها، ولكنه يؤكد أن الاختلاف يجب «ألا يستبد بنا فنقف أمام الأحكام الجمالية مكتوفين، لا لشيء إلا لأنها أحكام ذوقية، وأن «اختلاف الأذواق لا مشاحة فيه» (الأسس الجمالية، ص ٦٤).

وفي سبيل هذا يبرز السؤال المهم الآتي: هل اختلاف الأذواق في الحكم على الجميل معناه أن الأشياء تكون جميلة وغير جميلة في الواقع من فرد إلى آخر، وعندئذٍ

يكون الذوق نسبيًا، أم أن في الأشياء جمالاً لا يختلف من فرد إلى آخر (هو موضوع لذوق مطلق) وعندئذٍ يكون الاختلاف لسبب آخر غير جمال الجميل أو قبح القبيح؟ وبعبارة موجزة: هل يختلف الذوق لسبب في الشيء المحكوم عليه أم السبب في الذوق نفسه؟!.

مشكلة الذوق، وموضوعية الجمال وذاتيته:

وفي سبيل إثارة المشكلة وتأجيجها وإثارة الأسئلة والتساؤلات حولها يمكن القول: إن الناقد حين يصدر حكمًا جماليًا على عمل فني فإنه يكون في أحد وضعين: إما أنه يحدثنا عن خصائص الشيء نفسه فيتبين فيها جمالاً أو قبحًا بحسب مفهومات عامة خارجية للجمال والقبح، فهو عندئذٍ ناقد موضوعي، لأنه يحدثنا عن موضوعية الجمال أو القبح في الشيء الذي عرض له. وإما أن يحدثنا عن إحساسه الخاص إزاء هذا العمل، فيكون إحساس الرضا حينًا والنفور حينًا، فهو عندئذٍ ناقد ذاتي، ولكن هذا الرضا أو النفور في الواقع يعد شيئًا آخر غير الجمال الذي نبحث عنه، فكأن الحكم الجمالي الذاتي يقوم على فرض صفات خاصة في عقل الناقد أو في نفسه على الأشياء التي يصفها فيما بعد بالجمال أو القبح.

وبعبارة أوضح: إن الحكم الجمالي قد ينصبُّ على جمالٍ في الشيء ذاته فيكون موضوعيًا، وقد ينصبُّ على الشعور الممتد فيعد ذاتيًا. ومن ثم يأتي السؤال: أيهما تُرى الصحيح: أن الجمال في الأشياء ذاتها مستقلاً عنا، أم أنه فينا ونحن الذين نخلعه على الأشياء؟! (الأسس الجمالية، ص ٥٦ وما بعدها).

يؤكد هذا السؤال أن مشكلة الذوق تتصل بـ«موضوعية الجمال وذاتيته» وبـ«الأحكام الجمالية» التي يعد تباينها من مظاهر اختلاف الأذواق: ولابد من التأكيد هنا أن قضية الذوق ودراسته لا تنحصر بين حدين هما: اختلاف الأذواق بين الأمم المختلفة وبين الأفراد المختلفين في الأمة الواحدة. وليس غريبًا أن يختلف الناس بل الغريب ألا يختلفوا. إنهم يختلفون في التقديرات المنطقية والأخلاقية والاقتصادية، فلم لا يختلفون في التقديرات الجمالية. فاختلاف الناس إذًا حقيقة قائمة، وستظل كذلك ما دامت الأشياء في تغير

مستمر وما دامت النفوس خاضعة لهذا التغير، أي ما دام المثير والمتأثر في تغير دائم (الأسس الجمالية، ص ٦٥).

لكن البحث عن أسباب هذه الاختلافات قد يضيِّق المجال ويجعل البحث عن مقاييس للذوق ممكنًا، وهنا يمكن الإشارة إلى أسباب عديدة لهذا الاختلاف في أذواق الجماعات أو المجتمعات أو الأمم من مثل الأسباب الاجتماعية والتاريخية والعرقية والبيئية والعقائد والتقاليد، إضافة إلى عامل مهم يتمثل في التفاعل بين ثقافات الأمم والمؤثرات الأجنبية، وهناك حالات يكون اختلاف الذوق فيها نتيجة لاختلاف الزمان الذي ينضح في ما يعتري الأشياء والنفوس من تغير. ويمكن الإشارة إلى أسباب عديدة لاختلاف ذوق الفرد/ الأفراد من مثل الأسباب الفسيولوجية (الصمم، العمى....إلخ) والعمر والسرعة والتحيز والعاطفة وقوة الشخصية أو ضعفها ومدى تأثرها بغيرها أو تأثيرها فيها وإلى ثقافتها وتربيتها وبيئتها الأسرية والزمانية والمكانية.. إلخ، وفي الشعر – مثلاً – يختلف تأثير الألفاظ من فرد إلى آخر ومن ريف إلى حضر ومن أمة إلى أمة. فمن الصعب في حكمنا بالجمال أو القبح على شيء أن نفصله عن كل إدراكاتنا وإحساساتنا وذكرياتنا وتقاليدنا وتكويننا الفكري والنفسي والجسماني، وفي مجال الأدب يضاف مأثورنا المذخور في اللغة ذاتها. (الأسس الجمالية، ص ٦٦).

فالأذواق تختلف لكثير من الأسباب. وهذا بحد ذاته يؤكد أن مشكلة الذوق شديدة المساس بمشكلة «الموضوعية والذاتية». لكن عرض المشكلة وأسبابها – كما تقدم – قد يسهم في التخفف من تلك «المبالغة الواهمة في اختلاف الأذواق». وإذا ما تم هذا وتم تضييق النطاق الذي تحدث فيه اختلافات الأحكام، فإن هذا سيسهم في استخلاص قواعد عامة تعين الباحثين في تحديد «الأذواق» وأنواعها ومن ثم رصد العوالم المؤثرة في نموها.

الذوق ومقياس الفهم؟!

وفي سبيل حصر «المجال» وتحديد «نطاق الاختلاف» يمكن الانتقال مباشرة إلى تذوق الشعر. وهنا يبرز السؤال الآتي: هل يصح فهم الشعر مقياسًا؟ أي هل يمكن القول

إن تذوقنا (حكمنا الجمالي) للشعر يقوم على أساس الفهم/ فهم الشعر؟ إذا كان الجواب بالإيجاب فإن هذا يقرر حقيقة مهمة هي: إن تفاوت الناس في القدرة على الفهم يكفي لتفسير التفاوت في أحكامهم. فالفهم «الصحيح» مؤشر على ذوق «سليم» والفهم «الخاطئ» مؤشر عي ذوق «رديء». لكن المشكلة لا تنتهي بهذا. فإذا كانت المسألة مسألة فهم صحيح وفهم سيئ فقد أصبح الاختلاف هينًا إذا أمكن الوصول إلى الفهم الصحيح. بعبارة أخرى إذا كان اختلاف الأحكام راجعًا إلى اختلاف قدرات الناس على الفهم كان ذلك تأكيدًا لإمكان الوصول إلى فهم واحد صحيح يمكن الاتفاق عليه بين الجميع إذا ما قورنت المفهومات المختلفة وصُحِّحت. فقد يفضل أحدهم صورة من الصور ويفضل ثان صورة أخرى عليها، ثم يمضيان يناقشان موضوعيهما، وإذا كان اختلاف الذوق قائمًا على أساس اختلاف في الرأي كهذا، فإن هذا الاختلاف سيزول بتصحيح الرأي. ولكن ألا يؤدي هذا إلى تعقيد المسألة؟ إذ متى وكيف يكون الفهم الذي بين أيدينا هو الفهم الصحيح أو أصح الأفهام؟ ويمكن تقديم إجابة بسيطة هنا مؤداها: الفهم الصحيح (أو الأصح) هو الفهم الذي يلقى قبولاً شبه إجماعي، ويدل على ذوق هو أحسن الأذواق. ومرة أخرى تتفجر الأسئلة: هل هناك ذلك الشيء الذي يقال له ذوق حسن؟ وهل هو الذوق الحسن الوحيد؟ وأين يتكون وكيف؟ وعلام يعتمد؟ هل يعتمد على الشيء ذاته (العمل المحكوم عليه) أم على العبقرية التي أنتجته؟ هل سرعة البديهة وحدها أداة الذوق أم هل القلب وحده؟ أم هما معًا؟ هل توجد - أو لا توجد - قواعد؟ ما أكثر الأسئلة التي يثيرها موضوع الذوق وما أكثر الإجابات التي تثير بدورها أسئلة جديدة.

والملاحظ أن عزالدين إسماعيل يعتني بآراء «كانط» ومواقفه (الذي يقول بالجمال الخالص/ المجرد ويرى أن الجمال هو ما يمتع بدون غاية (المنفعة) وبدون مفهوم (الفكرة). فـ(كانط) يرفض مسألة الفهم كلها، لأن هناك جمالاً لا ينطوي على أي فكرة. فإذا افترضنا - بحسب كانط - أن اختلاف الأذواق راجع إلى تفاوت الناس في الفهم، فماذا نقول إزاء الجمال البحت/ الخالص الذي لا يتضمن - على حد تعبيره - فكرةً كالأرابيسكا والأزهار والخطوط الزخرفية وغيرها، وهي صور جمالية لا تحتاج إلى أي فهم لإدراكها. (الأسس الجمالية، «ص ٦٨» وما بعدها). وهو بهذا ينفي فكرة القدرة على فهم الشيء والتفاوت في

هذه القدرة بين الناس، من حيث هي أساس لتفسير اختلاف الأحكام من جهة وطريق إلى القول بإمكان الحكم العام من جهة أخرى.. وإذا صح هذا فلابد من البحث عن أسس أخرى – غير الفهم – قد تسهم في تحديد الأذواق أو تصنيفها وبيان أسباب تنوعها واختلافها.

الذوق والمحتوى/ والصورة:

ويبدو أن القول بالجمال البحت أو الصِّرف، أي المجرد عن أية غاية، يمكن أن يفيد – رغم اعتراض كثيرين – في تحديد المسألة وتصنيف الأذواق، على حد تعبير عزالدين إسماعيل، الذي يرى أن الذوق يكون ذاتيًا أو نسبيًا عندما ينصبُّ الحكم الجمالي على محتوى العمل الفني، حيث يحقق هذا المحتوى للأفراد غايات مختلفة، كما يمكن أن يمدهم بـ«أفكار» أو «مفهومات» مختلفة. ذلك أن الجمال الصِّرف لا يكمن في هذا المحتوى (الأسس الجمالية، ص ٦٩). والحكم الجمالي الصِّرف هو ما انصبّ على الشكل/ الصورة. الشكل الذي يمتع بدون غاية وبدون مفهوم!!. وهذا يساعد على القول بـ«ذوق عام». ومن المفيد أن يذكر المرء أن «كانط» يرد الذوق إلى الذاتية، فالحكم الذوقي لديه منفصل عن المعرفة!! إذ الحكم الذوقي عنده ليس حكم معرفة، وهو بذلك ليس حكمًا علميًا بل جماليًا (ص ٦٩). ويناقش عزالدين إسماعيل مقولات الحسيِّين والعقليين والنسبيين والمطلقيين والتأثيريين والتعبيريين، ويرى – محقًا – أن كثرة الألفاظ الاصطلاحية قد تحدث شيئًا من الإرباك. ويضيف بأن هذه الألفاظ كلها تدور حول حقيقة واحدة يمكن أن تعد بمثابة جذر المشكلة وتتمثل هذه الحقيقة في أن الأذواق لا تختلف في تقدير جمال الجميل، وإنما تختلف في تقدير آثار الجميل. واختلافها مرده إلى الذات المتلقية المتأثرة. وإذا ما تلقت هذه الذات عملاً فنيًا فإنها تتأثر بكل المؤثرات التي فيه بحسب استعدادها لهذا التأثر. والقدر الأعظم من هذه المؤثرات – مثلما يؤكد – يرجع إلى المحتوى (الموضوع)، وكل تأثير يحدث اتفاقًا عاما يكون مرجعه إلى الشكل (الصورة)، (الأسس الجمالية، ص ٧٠).

نحوُ اللغة - نحوُ الفن؟!

لا شك أن مثل هذا التقسيم (المحتوى/ الشكل) قد يثير أسئلة واعتراضات عديدة من مثل إغفاله العلاقة الجدلية بين الثالوث: الموضوع (المحتوى) والمضمون والشكل، ومن

مثل تقسيمه ما لا يقبل التقسيم والتجزئة (العمل/ النص). لكن المرء يجب أن يتريث قليلاً لأن مثل هذه الاعتراضات قد تبعدنا عن الموضوع الأساسي (ولو بصورة مؤقتة)، ولأن مثل هذا التقسيم يهدف إلى تحديد نطاق المشكلة أو حصر مجالها ولملمة أطرافها، فهو يسعى إلى تأكيد وجود ذوقين: ذوق عام - كما تقدم - وذوق خاص - كما سيتضح، الأول نسبي والثاني مطلق. كما أن هذا التقسيم قد يؤدي إلى القول بوجود بعض القواعد التي تحكم الذوق.

ولبيان ذلك يمكن القول إن النحو في التعبير اللغوي جانب لازم لضمان سلامة التعبير، فالجملة النحوية تظفر باتفاق إجماعي من الجميع. والأمر يكاد لا يعدو ذلك في الفن عامة. فهناك ما يمكن أن نسميه «نحوُ الفن» أو «قواعد الفن». وهذه القواعد تتضح في الفنون المرئية والسمعية على حد سواء. وهي تفرض تحديد الموضوع الذي يمكن أن نطبق عليه هذه القواعد العامة. ذلك الموضوع هو جانب الجمال البحت (pure) في العمل الفني. (الأسس الجمالية، ص ٧١). أي ذلك الجانب الذي يمتع الذوق بدون غاية أو منفعة وبدون فكرة، فالجمال والجمال وحده هو الموضوع الأصيل للذوق الجمالي البحت. وإن الذوق البحت - كما بيَّن «كانط» بصورة مقنعة على حد تعبير عزالدين إسماعيل - هو استجابة الإنسان الجمالية لهذه الصفة لا لشيء غيرها. (الأسس الجمالية، ص ٧١).

الذوق ذوقان: عام (نسبي)، وخاص (مطلق):

يتضح مما تقدم وجود نوعين من الذوق: الذوق بمعناه العام وهو الذي يختلف بين الناس وتتعدد الأسباب لذلك الاختلاف. والذوق بمعناه الخاص وهو الذوق الجمالي (يمكن أن أصفه بذوق النخبة كما سيتضح) الذي يحكم على الجمال البحت في العمل الفني ويكاد يظفر باتفاق بين الجميع كما تظفر قواعد النحو في العبارة اللغوية بالإتفاق التام.

وحين يُصدر شخصان حُكمين مختلفين على عمل فني، هذا يرضى عنه وذلك ينكره، فإن ذلك لا يدل حتمًا على تعارض، إذ قد يكون حكم أحدهما عليه بناء على الذوق بمعناه العام، وهو في هذه الحالة ينصب حكمه على عناصر أخرى غير جمال العمل الفني بل

ربما كانت خارجة عن العمل ذاته وإن كان العمل يوحي بها. ويكون حكم الثاني بناء على الذوق بمعناه الخاص (النخبوي) وهو في هذه الحالة ينصب حكمه على عنصر الجمال البحت في ذلك العمل. وكما أن الجملة اللغوية يمكن أن تكون سليمة من الناحية النحوية وهي في الوقت نفسه تعطي معنى فاسدًا أو تافهًا. فكذلك الشأن في حالتنا هذه، قد تتوافر القواعد الجمالية في العمل الفني ولكنه آخر الأمر قد لا يرضي الكثيرين الذي لا يصدرون حكمهم بناء على هذه القواعد. (الأسس الجمالية، ص ٧١ وما بعدها). (ويبدو أن هؤلاء يصدرون أحكامهم بناء على أسس أخلاقية أو دينية أو فلسفية أو سياسية.. إلخ).

ويمضي عزالدين إسماعيل موضحًا ومحللاً ومميزًا وواصفًا الذوق بمعناه العام (الذي يحدث فيه التفاوت بين الناس) بأنه شخصي، والذوق بمعناه الخاص (الذي يظفر – أو ينبغي أن يظفر – باتفاق) بأنه موضوعي لأنه يأخذ بالقواعد العامة للفن. وأحكام الذوق بمعناه العام حسية ونسبية، بينما أحكام الذوق بمعناه الخاص عقلية ومطلقة، الأولى أحكام شخصية والأخرى موضوعية: هذه شخصية (لا فردية) لأنها لا تعبر عن ذات الفرد دائمًا، هي تتأثر إلى حد بعيد بآراء الأشخاص الآخرين المتصلين به شخصيًا أو فكريًا، وبالآراء السائدة في مجتمعه، وتلك موضوعية لأنها تنصب على صفة خاصة في الشيء. والأحكام الشخصية سهلة لأنها لا تبحث عن موطن الجمال البحت وإنما تعبر عن حالة من حالات تأثر الشخص: فهو يقول: هذا حسن وهذا قبيح. هذا يعجبني وذلك لا يعجبني. أنا أفضل هذا على ذاك، هذا مفيد وهذا غير مفيد، هذا أخلاقي وذاك منافٍ للأخلاق، هذا ديني أو لا ديني.. إلخ.

ويتضح ذلك الذوق بمعناه العام، وبأحكامه الشخصية السريعة السهلة (ويمكن أن يضيف المرء الانطباعية وغير المعللة) في ما يسمى «الذوق الشعبي». (الأسس الجمالية، ص ٧٢).

أما الأحكام العقلية فإنها (رغم ما هو مفروض من اتفاق بين قوانين الطبيعة وقوانيننا العقلية) أصعب كثيرًا، لأن الإنسان فيها يحاول أن يتخلى عن كل الظروف الملابسة وأن يتبين الجمال الخالص في الشيء الذي أمامه ويقدره بحسب القواعد العامة (الانسجام، التناسق، التوزيع، النظام، العلاقات، التناسب.. الخ)، وهذا هو الذوق الجمالي

الصَّرف، وأحكامه هي الأحكام النقية الجمالية بمعناها الدقيق، والصعوبة فيه تأتي من حاجة صاحبه إلى الخبرة والمعرفة. فالخبير المتمرس هو القادر على التمييز والتعليل والقادر على اكتشاف مواطن الجمال.. (الأسس الجمالية، ص ٧١ و٧٢).

الذوق/ وطبيعة المتلقي:

فالذوق ذوقان، ذوق عام (ذوق عامة الناس، أو الذوق الشعبي)، وذوق خاص (ذوق الخبراء والعلماء أو ذوق النخبة). والأديب المبدع لابد أن يضع نصب عينيه مخاطبة هذا الفريق أو ذاك. وهو ما يتطلب معالجة موضوعات بعينها وتشكيلات أسلوبية ولغوية وفنية ملائمة. فالأديب الذي يريد أن تذيع شهرته بين الناس عليه - أن ينتج أدبًا يرضي - أو يدغدغ ذوق عامة الناس. ولهذا يختار موضوعات محددة ولغة سهلة وصورًا مفهومة.

ويقدم عزالدين إسماعيل أمثلة متنوعة للذوقين العام والخاص موضحًا أثرهما في رسم مسار الشعر العربي - ونقده - عبر مراحل تاريخية متعددة. ويرى أن الذوق العربي العام كان يؤثر سهولة الألفاظ، ولذلك كان جرير أشعر عامة والفرزدق أشعر خاصة. فقد كانت لغة جرير هي اللغة السهلة التي يفهمها أكثر الناس.. أما الفرزدق والأخطل فلغتهما يؤثرها العلماء، علماء اللغة، النقاد - فيما بعد - الذين كانوا يعنون بالقديم بل يتعصبون له، ومن عندهم تبدأ مسألة أرستقراطية الذوق أو ذوق الخاصة. (الأسس الجمالية، ص ٢٧٠).

وفي ظل هذين الذوقين أو هاتين الطبقتين طبقة عامة الناس وطبقة العلماء المتخصصين يصبح موقف الشاعر حرجًا، ترى أي الطبقتين يرضي؟ أيرضي العامة ويضرب برأي الخاصة عرض الحائط؟ أم تراه يرضي الخاصة فيفقد عامة الشعب؟!

حاول الكثيرون حل هذه المشكلة، واتجه حلهم إلى أن يراعي الشاعر الطبقة التي يتوجه إليها، فيرضي العامة إن كان يخاطب العامة، ويرضي الخاصة إن كان إلى الخاصة قصد. ويبدو أن هذا الحل لم يكن موفقًا كل التوفيق، لأنه ترك الفرصة لقيام نزاع حول من رضي عنهم الخاصة، أي هؤلاء أفضل؟

فالبحتري - مثلاً - وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته، وروى شعره واستحسنه سائر الرواة على اختلاف طبقاتهم واختلاف مذاهبهم، وكانت هذه إحدى

حجج أنصار البحتري الذين يفضلونه على أبي تمام، فالإجماع الشعبي يحكم للبحتري. ولم يكن أنصار أبي تمام أعجز عن أن يسوقوا الحجة المقابلة على تفضيل صاحبهم. فهذا الإجماع الشعبي لا خطر له - عندهم في الحكم على الأدب، بل هناك «أرستقراطية ذوقية» هي صاحبة الرأي الأخير في هذا الحكم. وقد رضيت الطبقة الأرستقراطية عن أبي تمام وقدمته على البحتري، ولم يوافقهم العامة لقصورهم. «وإنما أعرض من العامة عن شعر أبي تمام من لم يفهمه لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه، وفهمه العلماء والنقاد في علم الشعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته، لم يضره طعن من طعن بعدها عليه» على حد تعبير أبي هلال العسكري. (الأسس الجمالية، ص ١٧٠).

فإرضاء الذوق العام على حدة أو الذوق الخاص منفردًا يزيد المشكلة تعقيدًا. فالعامة (الشعب) لهم أثرهم وخطرهم في رواج الشعر وذيوعه، والخاصة (العلماء/ النقاد) يستبدون بالحق بالحكم ويُجهِّلون العامة. (الأسس الجمالية، ص ١٧٠).

والسؤال الذي يبرز هنا هو: ألا يمكن إيجاد حل يرضي العامة والخاصة جميعًا؟ هذه محاولة أخرى: فإذا كان العامة يتطلبون الألفاظ السهلة الدائرة على الألسن، والخاصة تؤثر الألفاظ الخاصة وتحس في ذلك ارتفاعًا باللغة عن السوقة، فإن الحل يكون في ان يستخدم الأديب - كيما يرضي هؤلاء وهؤلاء - الألفاظ الجزلة المختارة. وهذا الجزل المختار من الكلام، هو الذي تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها. ومن الجيد الجزل المختار قول مسلم:

وَرَدْنَ رواقَ الفضلِ فضلِ بن خالدٍ
فحط الثناءَ الجزلَ نائلُه الجزلُ

بكفٍّ ابي العباس يُستمطر الغنى
وتُستنزل النعمى ويُسترعفُ النصل

ويُستعطَفُ الأمرُ الأبيُّ بحزمه
إذا الأمُر لم يعطفه نقضٌ ولا فتل

ويبدو أن هذا الحل أكثر توفيقًا. لأن الملاحظ أنهم عندما أرادوا أن يعرِّفوا البلاغة تعريفًا يرضي الطرفين المتنازعين قالوا: «البلاغة ما فهمته العامة ورضيته الخاصة». (الأسس الجمالية، ص ١٧١).

كلمة أخيرة لابد منها:

يتضح مما تقدم أهمية الذوق ومحوريته وأثره في تشكيل الشعر، وفي تحديد وجهة الحركة النقدية، وفي تكييف المفاهيم والمصطلحات.

ويمكن القول إن صورة القصيدة العربية والتقاليد الفنية التي تمثلت فيها ترجع أساسًا إلى طبيعة الذوق السائد. وكل هذا يجعل دراسة الذوق مهمة ملحة.

ولابد من التأكيد أن آراء عزالدين إسماعيل – التي قمت ببلورتها وتنسيقها وإبرازها تحت عناوين فرعية – لا تهدف إلا إلى إثارة الأسئلة والتساؤلات حول قضية الذوق المهمة التي تم إغفالها أو التغاضي عن دراستها. ومن المهم التأكيد – مرة أخرى – أن الآراء السابقة يمكن أن تثير جدلاً أو اعتراضات عديدة، وإن تحقق هذا فإنها تكون قد حققت هدفها.

ذلك أن عزالدين إسماعيل لا يدعونا في كل كتاباته بسبب نزعته الليبرالية إلى تبني هذا الرأي أو ذاك أو اتباع منهج دون آخر، وربما كان هذا مصدر قوتها ومصدر الاعتراضات عليها في الوقت نفسه. لكنه يدعونا إلى تأمل قضايا جادة ومثيرة ومهمة، وإلى تفحص جذور الظواهر، وإلى النظر إلى الأشياء نظرة علمية موضوعية متكاملة.

وفي هذا الإطار يمكن تأمل الملاحظات الآتية مجتمعة:

أولاً: يمكن أن يسلِّم المرء بوجود ذوق مشترك (أو خاص، أو مطلق، أو جمالي خالص) يعتمد بعض الأسس أو القواعد العامة، وذوق شخصي (أو فردي، أو ذاتي، أو نسبي، أو عام) لا ضابط له ولا مقياس. لكن الملاحظ وجود تباينات حادة داخل (الذوق الخاص) أي بين الخبراء أو أصحاب المناهج المتعددة بل داخل المنهج الواحد. وهذا يتطلب تحديد الأذواق وتحديد أبعادها وعلاقاتها. هذا من ناحية.

ثانيًا: ومن ناحية أخرى فإن القول بأن الذوق العام (ذوق العامة/ الناس) يهتم بالمحتوى، والذوق الخاص يهتم بالصورة أو الجمال البحت، هذا القول يغفل العلاقة الجدلية بين الموضوع - لا المضمون فقط - وبين شكل العمل الفني أو صورته. كما يؤدي إلى تنحية عناصر مهمة في العمل الفني لها قيمتها ودورها. فكلا النظرتين تركز على جانب من جوانب العمل الفني وهو أمر لا يؤدي إلى الموضوعية المنشودة!!.

ثالثًا: إن القول بالجمال البحت أو المجرد عن أية غاية سوى الجمال نفسه أمر يفصل الجمال عن منظومة القيم (الفنية وغير الفنية) أي يفصله عن المدرك/ المتذوق/ الإنسان. فالعمل الفني أيًّا كان موضوعه أو محتواه أو شكله لابد من خضوعه إلى تصميم ما أو هندسة ما أو خطة ما، وإلا فقَدَ مسوِّغ وجوده. وهذا الخضوع يفرض وجود غرض ما ووجود متلق وهذا الوجود ينفي مقولة الجمال الخالص. بعبارة أخرى إن الأعمال الفنية وكل الأشياء تفقد قيمتها وتفقد كل المفاهيم والأحكام المتصلة بها إن هي انفصلت عن الإنسان. فالجمال مدرك وبدون وجود مدرك هل يمكن أن ينطوي على قيمة لها قيمة؟!

رابعًا: إن النظر إلى الحكم الذوقي باعتباره حكمًا جماليًا خالصًا لا حكمًا معرفيًا يربط الذوق بمصادر غامضة وغير ملموسة، كما يعود به إلى الإطار الشخصي أو الفردي الذاتي!! وهذا يتعارض مع محاولة استخلاص قواعد عامة. ولهذا لابد من الانطلاق من قاعدة علمية أو تعريف علمي للذوق يرى فيه «قوة إدراكية تمييزية متغيرة». فالذوق قوة أو ملكة أو قدرة قابلة للتفاوت (القوة، الضعف، العمق، السطحية، السمو، الانحطاط.. إلخ). ووصف هذه القدرة بالإدراك يراعي صلة الذوق بالمعرفة، أما وصفها بالتمييزية فيأخذ بالحسبان العنصر المشترك بين الدلالة اللغوية والدلالة الاصطلاحية لـ«الذوق» الذي يسهم في المفاضلة والتقدير، أما أنها متغيرة فوصف يعني أنها متطورة تنمي وتصقل وتهذب مثلما يؤكد تفاعلاتها مع محيطها الثقافي والثقافات الأخرى.

خامسًا: وكل هذه الخصائص تؤكد أن الذوق محور الوعي الجمالي (وعي الأدباء، ووعي النقاد، ووعي الأفراد العاديين). فالذوق جزء من الوعي الجمالي ومؤشر على مستوى هذا الوعي في الوقت نفسه. فالأديب المبدع والناقد المتخصص والفرد العادي، كل

منهم يصدر عن وعي جمالي ما، هو في جوهره جملة من المفاهيم والتصورات التي تتصل بالجمال وماهيته ودوره وأبعاده.. إلخ، هذه المفاهيم أساسها الذوق. وبهذا المعنى فإن الأعمال الإبداعية والبحوث النقدية وأحكام الأفراد الجمالية تصدر عن ذوق ما وتكشف – في اللحظة عينها – عن ذوق صاحبها وعن مستوى هذا الذوق.

سادسًا: توضح الملاحظتان السابقتان أن الخلافات في الأذواق تعود أساسًا إلى التباينات في الوعي الجمالي الذي يتمتع باستقلالية نسبية عن أشكال الوعي الأخرى، كما يمكن أن يعد في مستوى آخر – جزءًا من الوعي العام ومؤشرًا على هذا الوعي في آنٍ معًا. ويمكن القول إن الوعي العام هو رؤيا العالم، وإن التباينات في الأذواق/ والأعمال الفنية/ والأحكام الجمالية/ أساسها التباين في رؤيا الجمال والأدب والفن والإنسان والمجتمع والتاريخ والوجود.

سابعًا: إذا صح ما تقدم – والأرجح أنه صحيح – فإن تنوع الرؤى والأحكام الجمالية مؤشر على تنوع الأذواق، وهذا يسمح بنعت الذوق – وتحديد مجاله ونطاقه واستخلاص قواعد تحكمه – بـ: ذوق بدائي، وحضري، وريفي، ومدني، وشعبي، وأرستقراطي، ومتخلف وعصري، وقديم، وجديد ورفيع ومنحط وفردي وجماعي وعام وخاص.. الخ. وهي نعوت تسهم في جعل الذوق مرتبطًا بأبعاد محددة، تمكن من تحديد طبيعته ومستواه والعوامل المؤثرة في تكونه ومن ثم دراسته وكتابة تاريخه. هذه الأبعاد هي: البعد الزماني (التاريخي) والمكاني (الجغرافي) والمجتمعي (التشكيلات الاجتماعية عبر المراحل المتعددة وتشكيل المجتمع الواحد في مرحلة بعينها) والحضاري (الإنساني العام). وهي أبعاد تسمح بالقول بوجود ذوق عربي (له ملامحه وخصوصيته) وآخر فرنسي وثالث ياباني وهكذا. بدون إغفال المشترك الإنساني، وأحسب أن تأكيد الخصوصية لا يتنافى مع حقيقة التطلعات الإنسانية المشتركة الكامنة وراء الإبداعات الفنية والنظريات والمناهج الجمالية التي تتخطى الحدود القومية.

ثامنًا: إن التعريف السابق للذوق وبيان أبعاده وعلاقاته المتشابكة بالوعي الجمالي (إبداعًا، وأحكامًا) وبالوعي العام (رؤيا العالم)، تسمح بالقول بوجود ذوق فردي أو ذاتي

لا يخضع لقاعدة أو قانون (فهذا الفرد قد يعجز هو قبل غيره عن تبرير تفضيله للعيون السوداء عن الزرقاء - كما أشار عز الدين إسماعيل في غير موضع -. لكن الفرد - ذاته - لا يشكل عالمًا قائمًا بذاته، فهو منتمٍ إلى جماعة لها أو مجتمع له/ ذوق «مشترك» يحكم توجهاتها وسلوكها وتقاليدها ومفاهيمها للجمال ورؤيتها للعالم.

ويمكن أن يخطو المرء خطوة أخرى إذ يقرر مثلاً: أن الذوق الجمالي الذي يصدر عن أديب/ مبدع فرد، لا يمثل ذوقًا فرديًا خالصًا، لأن الفعل الإبداعي الجمالي - منذ اللحظة الأولى لتكونه - يتحول إلى فعل جماعي/ اجتماعي لأنه موجه إلى جمهور محدد أو جمهور مفترض. ومهما تعددت صوره يظل مرتبطًا - مع التعدد والتباين النسبي - بالجماعة التي ينتمي اليها ويتوجه لها. فالعمل الأدبي الذي يصدر كي يرضي جمهوره الخاص يعيد إنتاج الوعي الجمالي السائد أي يعمل على ترسيخ الذوق المهيمن. وهناك فعل إبداعي غايته النهائية الارتقاء بذوق الجمهور وتكييفه وتوجيهه، أي يهدف إلى تحريض الوعي العام على تجديد أدواته وأسئلته وتساؤلاته. وإذا كان هذا هدف الفعل الإبداعي فإن الممارسة النقدية - التي تصدر عن ذوق جمالي واعٍ وخبير - لا ينحصر هدفها بالأعمال والنصوص بل يمتد هذا الهدف ليصل إلى توجيه الذوق الأدبي وتصويب المسار الأدبي (النقد التقويمي)، وإلى الارتقاء بذوق المتلقين وتصويب مسار هذا الذوق (النقد التفسيري)، وهناك ممارسة نقدية تقوم بالمهمتين معًا.

تاسعًا: إن كل ما تقدم قد يسهم في فتح آفاق جديدة، ويهيئ الأجواء، ويثير الأسئلة والتساؤلات التي من شأنها أن تسهم في كتابة «تاريخ الذوق العربي».

وأحسب أن كتابًا بهذا العنوان تتجلى أهميته في ما يمكن أن ينجزه من مهمات عديدة ومتنوعة ومهمة وملحة من مثل:

١ - سيكشف خصوصية الذوق العربي، وطبيعة الذوق/ الأذواق/ العربية المعاصرة.

٢ - سيكشف العوامل المؤثرة في تكون الذوق وفي نموه ومساراته.

٣ - سيؤدي ما تقدم إلى استخلاص قواعد عامة أو مقاييس للذوق.

٤ – ستسهم هذه القواعد في التمييز بين الأعمال، وفي ضبط الأحكام الجمالية.

٥ – إذا تم هذا الضبط فيمكن عندها إقامة بناء ذوقي فني على أسس واضحة وعلمية ومدروسة.

٦ – إن إقامة هذا البناء ستسهم في «تكييف» الذوق أو توجيهه الوجهة المنشودة وتصويب مساره.

٧ – إن تصويب مسار الذوق العربي سيؤدي إلى تحرير هذا الذوق من الاستلاب (المحلي) والتبعية الذوقية (للغرب).

٨ – الارتقاء بالوعي الجمالي أي ترسيخ قيم فنية بعينها، وتعديل أخرى ونبذ ثالثة.

٩ – إعادة الاعتبار للجمال عامة والأدب والنقد خاصة، باعتبارهما نسقين مهمين من أنساق الثقافة العربية المعاصرة.

١٠ – بناء استراتيجية فعالة للتلقي/ بدلاً من التلهي السائد.

عن مجلة «أفكار»

الصادرة عن وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية

العدد ٢٢٣ – مايو ٢٠٠٧

ص ٩١ – ١٠٣

****

باعتبارها تأسيساً نقدياً لحركة التحولات الأدبية...
الكتابات المبكرة لعزالدين إسماعيل

د. عبدالسلام الشاذلي(*)

«إن الماضي جماع أحداث، لكن التجربة الآنية واقعة متعينة ومفردة، والوقائع الماضية الكثيرة تصبح واقعة واحدة، تزداد بإضافة واحدة إليها هي الواقعة الجديدة، التي هي تركيب طارئ للوقائع السابقة»(١).

«إن هذه الحقيقة تكشف لنا بوضوح عما تنطوي عليه عملية الإبداع من جدل بين الحاضر والماضي، بين التجربة الآنية والتراث»(٢).

(١)

تمثل لنا مجمل الأعمال النقدية والإبداعية للناقد والباحث الأكاديمي الكبير عزالدين إسماعيل، تناسقًا فريدًا وتناغمًا أصيلاً وعميقًا، الأمر الذي يوحي بوجود إطار ثقافي عام يربط فيما بينها برباط جد وثيق، ما يشكل للقارئ الفاحص الدقيق في النهاية ملامح مشروع نقدي حقيقي قد سعى له الراحل الكريم في نوع ما من أنواع الصمت والتواضع الجديرين بالعلماء الحقيقيين، الورعين شبه القديسين وذلك عبر رحلة علمية - أدبية شاقة ومضنية، استمرت ما يقارب نصف قرن من الزمن. وهو مشروع يمكن تسميته، اشتقاقًا من عنوان مقالة له كتبها في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي تحت عنوان: «النقد التفسيري الأدبي» وهو نفسه عنوان مشروعه النقدي التفسيري التأويلي للنص الأدبي، وهو نشر هذا المقال المهم بمجلة «الثقافة» التي كان يحررها العلاّمة في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية الأستاذ الكبير «أحمد أمين» صاحب أول موسوعة عربية في تاريخ الحضارة الإسلامية، ونعني بها ما سطره في كتابيه الشهيرين: «فجر الإسلام»، و«ضحى

(*) كاتب وناقد أدبي، أستاذ أكاديمي في مجال النقد والأدب الحديث، له أكثر من (١٠) مؤلفات مطبوعة في الأعمال النقدية، عمل في عدد من الجامعات العربية في الكويت والعراق واليمن.

الإسلام» وغيرهما من البحوث الأدبية والتاريخية ذات المنزع الحضاري العام.

لقد توثقت الجهود النقدية، والبحوث الأدبية لعزالدين إسماعيل منذ بداياتها الأولى بالتساؤلات الأساسية التي رافقت إشكاليات التحديث في الإبداع العربي بمصر عامة والتحديث الإبداعي الشعري خاصة عند الشاعرين الكبيرين: «صلاح عبدالصبور»، و«أحمد عبدالمعطي حجازي» بمصر و«السياب»، و«أدونيس» بكل من العراق وسوريا وغيرهما من شعراء الحداثة العربية الشعرية.

ولقد كان مشروع التجديد في مناهج دراسة الأدب عامة، والبلاغة والنقد خاصة مرتبطًا بمشاريع أخرى كانت مطروحة من قبل عميدي الأدب والبلاغة العربية: «طه حسين»، و«أمين الخولي» وذلك منذ فجر النهضة العربية الحديثة بمصر عبر مفاهيم نقدية ومنهجية تنطلق من مبدأ «غربلة القديم» عبر منهج «الشك المنهجي» عند طه حسين كما يتمثل في عمله المنهجي المؤسس «الشعر الجاهلي» (١٩٢٦)، وفيما قدمه من تحليل نقدي يربط الأدب العربي القديم بالأطر الحضارية العامة من ناحية وبطاقات اللغة العربية في التعبير الجمالي من ناحية أخرى في كتابه «حديث الأربعاء» (١٩٢٥ - ١٩٤٥).

كما ربط الأستاذ الشيخ «أمين الخولي» مناهج الدرس الأدبي بحياة الألفاظ والتراكيب اللغوية في سياقها البلاغي والحضاري وذلك عبر منهج لا يختلف كثيرًا عن منهج «طه حسين» القائم على غربلة التراث وإعادة تشكيله بما يتلاءم مع العقل الحديث.

لقد طرح «أمين الخولي» ذات يوم مقولته الشهيرة: (أول التجديد قتل القديم فهمًا)[٣] وهو المبدأ النقدي الذي صار بمثابة التوجيه المنهجي للبحث الأدبي عند جيل كامل من كبار نقادنا بعد «الحرب العالمية الثانية» (١٩٣٩ - ١٩٤٥) من أمثال: «شكري عياد»، و«محمد خلف الله أحمد»، و«عزالدين إسماعيل»، و«حسين نصار» وغيرهم من نوابغ الجمعية الأدبية المصرية كفاروق خورشيد وعبدالرحمن فهمي وصلاح عبدالصبور، مصطفى ناصف، أحمد كمال زكي، وعبدالقادر القط، عبدالحميد يونس، عبدالعزيز الأهواني وغيرهم كثيرون.

لقد كانت صيغة الأمناء المنهجية «أول التجديد قتل القديم فهمًا» صيغة تقدمية بكل معنى الكلمة. ولقد جلبها الرائد الأول للأمناء من قلب التراث الفقهي الإسلامي، وهي

صيغة تتناغم مع ما حكاه طه حسين «في الأيام» عما تعلمه من درس جدلي من قلب تراثه العربي الإسلامي حيث انسابت في أذنيه صيغة من علم أصول الفقه على النحو التالي: «إن أول البناء هو هدم الهدم». ويروي «طه حسين» هذه الجدلية المنهجية بين القديم والجديد في الجزء الثاني من الأيام بقوله: «وكانت هذه الجملة التي ملأت نفسه وقلبه في حقيقة الأمر، ووقعت على أذنه وهو في أول النوم وآخر اليقظة، فردّته إلى اليقظة ليله كله وهي: «الحق هدم الهدم» ما معنى هذا الكلام؟ وجعلت هذه الجملة تدور في رأسه كما يدور هذيان الحمى في رأس المريض، حتى صرف عنها ذات يوم بإشكالٍ من إشكالات الكفراوي، أقبل عليه ففهمه وجادل فيه وأحسَّ أنه بدأ يشرب من ذلك البحر الذي لا ساحل له وهو بحر العلم»(٤).

ويكاد المبدآن النقديان عند كل من «أمين الخولي» و«طه حسين» أن يكونا مبدأ نقديّاً واحدًا وهو مبدأ مستقى من قلب التراث الفكري العربي الإسلامي. وإن كان طه حسين قد دعم مبدأه في نقد الشعر الجاهلي – أعني نقد مصادره وروايته ومعانيه وألفاظه ونقض مبدأ الرواية الشفهية كما وصلتنا عبر بعض الرواة المنتحلين – بمبدأ الشك المنهجي عند أبي الفلسفة الأوربية الحديثة «ديكارت»، فإن أمين الخولي قد صاغ مبدأه أيضًا من قلب التراث العربي الإسلامي، وإن كان قد طوره فيما بعد وعمقه من خلال ثقافته التفسيرية ومن قراءة تراث النصوص البلاغية والأدبية كما تعرف عليها في الثقافتين: الألمانية والإيطالية لحظة وجوده في الخارج كأمين لبعض البعثات المصرية هنا.

يتكون المبدأ النقدي الذي صاغه الشيخ «أمين الخولي» من خمس كلمات، تحمل في جوفها كوامن البحث الفكري الأدبي الحقيقي. ويمكننا اختصار هذه الكلمات الخمس بمقتضى التراكيب اللغوية إلى ثلاثة تراكيب دالة وهي:

(أ) «بدايات التجديد».

(ب) «قتل القديم» عن طريق:

(ج) «الفهم»

لقد تحركت التجربة النقدية لعزالدين إسماعيل عبر هذا المثلث. البدأ بالتجديد عن

طريق الفهم العميق للقديم بعد فحصه وغربلته غربلةً تبقي ما فيه من نبضٍ حيٍّ عبر الأزمنة والأمكنة. وذلك تمهيدًا لإبداع حقيقي ينهض على جدلٍ قاسٍ وعنيفٍ بين كل من الحاضر والماضي. بين التجربة الآنية، الأصيلة، والمعيشة وبين التراث، ولقد تمثل هذا الطموح لدى النقاد والمبدعين العرب في مصر، وفي عدد من بعض أقطارنا العربية في كل من العراق، ولبنان، وتجلّت نتائج هذا الصراع العنيف في ميلاد تجربة الشعر الجديد على يد رواده الأول: «صلاح عبدالصبور»، و«أحمد عبدالمعطي حجازي»، و«السياب»، و«أدونيس»، و«أمل دنقل» وغيرهم، كما تجلّى هذا الميلاد الجديد في البحوث والدراسات الأدبية الجادة التي كانت في طليعتها البحوث الأدبية المرموقة لشكري عياد وعبدالقادر القط وعزالدين إسماعيل، وحسين نصار.. الخ.

(٢)

لقد عبر عزالدين إسماعيل عن هذه الطموحات المنهجية للدراسة الأدبية أول ما عبر في كتابين مهمين أحدهما صغير الحجم، مكثف الدلالة وهو كتابه «الأدب وفنونه» ١٩٥٤، وثانيهما عمله الضخم: «الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض، وتفسير، ومقارنة» (١٩٥٥)، وهي دراسة جامعية مرموقة قدمت لنيل درجة الماجستير من قسم اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب بجامعة عين شمس، والتي تضاهي حتى يومنا هذا عشرات الرسائل الأكاديمية الأخرى وفي المستويات العلمية المختلفة، وهو أمر يوحي لنا من قريب أو بعيد بأن الناقد الكبير كان يطمح، منذ نشأته العلمية الأولى إلى بناء مشروع نقدي متماثل لا إلى مجرد الحصول على درجة علمية من أجل وظيفة مريحة ومربحة. كان همه الكشف عن معنى الجمال في الحياة والفن عبر وحدة «الجمالي.. التاريخي» فدرس الاستطيقا (علم الجمال) في تاريخها الطويل الممتد منذ أفلاطون حتى الخمسينيات من القرن الماضي، وفيه يحلل من خلال مثلث منهجي يقوم على «العرض والتفسير والمقارنة» أهم نظريات الاستاطيقا (The Aesthetic Theories) كاشفًا عن مفهوم الجمال في الأدب عامة والشعر خاصة في الحضارة العربية الإسلامية، ولم يتجاهل الأبعاد الجمالية في الفنون العربية والإسلامية الأخرى، بل نراه يلجأ إلى المقارنة بين جماليات فن القول وجماليات الزخرفة والفنون التشكيلية الأخرى مقارنة دقيقة وممتعة على الرغم من أنه كان يركز على المفهوم الجمالي في النقد العربي القديم، وهو موقف شجاع لباحث مبتدئ كان

يشعر بقدرته الفكرية على تصحيح مسار تاريخ النظريات الجمالية في الغرب التي كادت أن تتجاهل الفكر الجمالي الشرقي عامة والعربي خاصة وهو أمر ظلّ عزالدين إسماعيل حتى المراحل المتأخرة من دراساته الأدبية يعجب له أشد العجب، ملتمسًا العذر لوقوع التراث العربي والإسلامي عامة تحت سطوة المستشرقين الذي أوقعتهم الدوائر الإمبريالية منذ بداية القرن العشرين في حيِّز ضيِّق لما يُعرف الآن بمرحلة «المركزية الأوروبية للحضارة العالمية». فنراه يقول في إحدى دراساته المتأخرة: «إن النظرية الجمالية في الفكر العربي يمكن أن تكون موضع اهتمام واسع الآن لكي تستقر في صورة كاملة، خصوصًا وأن مؤرخي فلسفة الجمال وعلم الجمال في الغرب قد أسقطوها من تاريخ فلسفة الجمال تمامًا، لأنهم يجهلونها، والمستشرقون – كما نعرف – لم يكترثوا بهذه الجوانب في الثقافة العربية، ولم يهتموا بها، ولا أدري لماذا، ولكن حاصل الأمر أنهم لم يهتموا بمثل هذه الأمور، فلذلك لم تنتقل إلى مؤرخي فلسفة الجمال المحدثين أي أفكار تتعلق بالرؤية الجمالية في الفكر العربي القديم، وظلّ هذا نقصًا إلى اليوم»[٥].

كان عزالدين يسعى منذ فجر شبابه العلمي بجدية كاملة وبإخلاص وتفانٍ كاملين من أجل الكشف والفهم والتفسير العميق لتراث أمته، لا ليمجده من أجل التمجيد ولكن من أجل أن يعيد تشكيله من جديد ليتلاءم وروح العصر، وليجعله أكثر فاعلية في صنع واقع ثقافي جديد، ولكي يرسخ في النهاية جذور حركة الشعر العربي المعاصر في واقعنا الثقافي وهي رحلة مضنية، قد رافقها الناقد الكبير عندما كتب قبل زميله الراحل الرائد صلاح عبدالصبور بأيام معدودات قصيدته «العملاق» (١٩٥٢)، وكان المشروع النقدي لعزالدين إسماعيل قد أدى دوره بفاعلية وتبصُّر وحب عميقين عندما كتب في منتصف الستينيات عمله النقدي المبدع «الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية». والذي افتتحه بمدخل رائع تحت عنوان: «الشعر بين العصرية والتراث» دافعًا عن حركة الشعر الجديد تهمة الانفصام الحضاري، وفرق بجدارةٍ بين مفهومين كانا سائدين وقتئذٍ وهما مفهوما «أن نعيش بالتراث وأن نعيش في التراث» أو كما يقول على حد تعبيره (فتجربة الشعر الجديدة إذن تخلص لروح التراث وإن تمردت على أشكاله وقوالبه. والشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانبًا – كما توهم بعض الناس – بل هو أعمق وأصدق ارتباطًا بها، وكل من يتجاوز عن قضية الشكل ويتأمل هذا الشعر يلمس بوضوح كيف يعيش التراث في ثناياه. كل ما في الأمر أنه لا يعيش فيه شكلاً وقوالب، كما

كان الحال عند شعراء مدرسة الإحياء، ولا يعيش فيه نتيجة ترسيبات لا إرادية، كما كان الحال عند شعراء المدرسة الابتداعية، وإنما يعيش فيه كيانًا بنائيًا مقصودًا إليه قصدًا، وله أبعاده الفكرية والإنسانية..)(٦).

والسؤال المطروح الآن: كيف أسهم عزالدين إسماعيل بهذه الدراسة في ترسيخ الأسس الجمالية لحركة الشعر الجديد في مصر مع أنه يركز على قضية الجمال في الشعر والنقد العربيين القديمين؟

حقاً إن جوهر العمل الأكاديمي المرموق لعزالدين إسماعيل في «الأسس الجمالية» موجه بكليته الفلسفية والنقدية صوب منابع النقد الجمالي في «فن القول» عند العرب عبر درسٍ مستفيض «لنظرية الجمال والأسس الجمالية للنقد» وذلك منذ عصر اليونان حتى العصر الحديث، كما يتناول قضية «الجمال والقبح في تاريخ الوعي الجمالي» وأيضًا ابتداءً من اليونان: عند أفلاطون وأرسطو وفي نظرية الجمال في فلسفة العصور الوسطى، ومفهوم الجمال والقبح في الفلسفة الألمانية المثالية، ابتداءً من «كانط، وهيجل» وغيرهما، حتى المدارس الجمالية النفسانية في أواخر القرن التاسع عشر.. إلخ.

وعبر هذا التمهيد المعمق في الأسس الجمالية في الحضارة الأوروبية، ينتقل إلى دراسة الأسس الجمالية في النقد العربي في الشعر والنقد معًا، وعند الفلاسفة المسلمين، كابن سينا والغزالي وأبي حيان التوحيدي، وليبين لنا مدى تأثر النقاد العرب القدامى بنظرياتهم الجمالية، ثم يعرض للأسس الجمالية في النقد العربي في مستوياتها المختلفة الذاتية والموضوعية كالأساس الأخلاقي والتاريخي والاجتماعي والنفسي، ثم يتحدث عن الأسس الجمالية الصِّرف أو ما يسميه «العناصر الجمالية الموضوعية للعمل الأدبي كالإيقاع والصورة إلخ..» وينتقل من العرض الموضوعي لفلسفة الجمال إلى قضية التفسير لهذه المفاهيم الجمالية عند العرب فيتحدث عن المؤثرات العامة للمفهوم الجمالي عند العرب القائم على نوعٍ مما يسميه «التجريد واستلهام المثال»، فيتحدث عن المؤثرات الطبيعية على الإنسان، وعن نظرية المناخ، وعن أثر العرق أو «الجنس» واختلاف العقليات، ثم يتحدث عن المؤثرات الثقافية الخارجية على النظرية الجمالية العربية، ويناقش آراء المستشرقين وغيرهم في بيان أثر هذه المؤثرات أي التبادل الثقافي بين العرب والفرس والهنود وغيرهم في تصورهم الجمالي لفن القول ولفنون العمارة، ثم يفرد فصلاً رائعًا في

باب التفسير عن «المجتمع واللغة» ليبين أثر العوامل الاجتماعية وغيرها في ظاهرة «الإيجاز» و«الأوزان الشعرية» ويتحدث عن ظاهرة ارتباط اللغة والفكر والفلسفة الجمالية، ويقارن بين ثلاثة من البلاغيين الجماليين الكبار وهم: «الجرجاني» في كتابيه «دلائل الإعجاز»، و«أسرار البلاغة» والمفكر الجمالي الإيطالي «كروتشه» Groce. B في «علوم الجمال» وفندريس (ج) في كتابه عن اللغة، ليستخلص الأسس الجمالية للغة والشعر معًا. ثم ينتقل إلى مرحلة المقارنة ليتحدث عن مفهوم الشعر ويفرق بجدارةٍ وبموضوعية وبتذوقٍ عميق لمفهوم الشعر بين مفهومين للشعر: المفهوم المعاصر الذي يمثل مرحلة الانتقال مما يسميه شعر الأحاسيس أو شعر المعنى إلى شعر التجربة. ويصدر هذا الفصل بعبارة شهيرة للشاعر الألماني الكبير «رلكه» عن مفهوم الشعر الحديث والمعاصر والتي يقول فيها: (ليست الأشعار كما يتصور الناس مجرد مشاعر، إنها تجارب)[٨] ثم نراه يفرق بين نظرية «عمود الشعر» كما صاغها المرزوقي في مقدمته لشرح الحماسة لأبي تمام فيجد أن لدى النقد الجديد متمثلاً في الناقد الأمريكي المعاصر استوفر (دونالد) في كتابه «طبيعة الشعر» Stauffer (D.A.) The Nature of poetry New York 1949 سبعة مبادئ يراها كافية – إذا هي تحققت – لأن تقدم إلينا ما لا نتراجع عن اعتباره فن الشعر)[٩]. وهذه المبادئ تتفق في عددها وإن اختلفت في مضمونها مع المبادئ السبعة التي جاءت عند المرزوقي، والتي تمثل عمود الشعر العربي التقليدي كإجادة التشبيه وإصابة المعنى وإقامة الوزن... إلخ.

وهي في النقد الجديد تتمثل في سبعة مبادئ وهي «اللغة، العمق، الأهمية، الحسن، التعقيد، الإيقاع، والشكل» وهي عناصر تكون في النهاية أهم الملامح الفارقة بين ما نسميه اليوم شعر المعنى وشعر التجربة، وهو فرق شاسع انتقل به الشعر الجديد في العالم كله من الإطارين: الكلاسيكي الجديد والرومانس إلى شعر التجربة الحية كما تتمثل في الشعر الجديد في أوروبا في قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت (١٩٢٢) «وشنق زهران» لصلاح عبدالصبور و«أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب و«مدينة بلا قلب» لأحمد عبدالمعطي حجازي وغيرها من عيون قصائد الشعر العربي المعاصر في بواكيره الأولى حتى يومنا هذا[١٠].

وللعودة إلى سؤالنا المطروح آنفًا عن أثر هذه الدراسة في تدعيم حركة الشعر

الجديد، الذي كان عزالدين إسماعيل أحد مؤسسيها الأوائل، وإن ظهر ديوانه الأخير «هوامش في القلب» في يوم رحيله، يمكننا القول أنه قد أكد موضوعيًا على معنى التجربة الشعرية الحية والأصيلة، فالشاعر الحقيقي عنده كما يستخلص من دراسة النقاد المعاصرين المصاحبين لحركة النقد الجديد في أوروبا وأمريكا حول طبيعة الشعر كلغة بدائية لها أبعادها «الأنطولوجية»، والتي هي أداة لا لتسجيل التجربة الآنية، بل للكشف عن جوهر الوجود وعن استشراف المستقبل عبر تجارب الإنسانية، لا مجرد الغوص في الماضي أو الحاضر، فالشاعر على حد تعبير عزالدين إسماعيل في قراءته لطبيعة الشعر الحقة (هو المرآة التي تبدو فيها الظلال الهائلة التي يعكسها المستقبل على الحاضر، فهو يرى الحياة جديدة لا نسخة من صورة قديمة)[١١].

والشعر.. في النقد الجديد الذي يصدق عليه عزالدين تجربة، ولكن – على حد قوله أيضًا – (ليست كل تجربة، بل التجربة العميقة. وحاجة الشاعر إلى عمق التجربة أكثر منها إلى التفصيلات التي لا تترك مجالاً إلى الإيحاء بالرمز. والألفاظ الحية والصور الفنية، هي التي تقوم بمهمة الإيحاء والرمز: وحيويتها وغموضها وتناقضها يزيد من قوة الإيحاء والرمز)[١٢]. وكل ذلك يوحي بالتحول من شعر المعنى في التجربة الكلاسيكية الجديدة أو الرومانسية إلى شعر التجربة المعقدة التي تتسم بسمتين أساسيتين:

أولاهما: صلة التجربة الشعرية الجديدة وشعر الحداثة عمومًا بالبعدين الحضاري والأنثربولوجي. ومن هنا يكتسب الشعر الجديد عالميته ويتخطى نطاق المحلية الضيق.

وثانيهما: ما يتصل ببعض المفاهيم النقدية حول الشعر الحديث والمعاصر كمفهوم.

«المعادل الموضوعي» أو المعادل الحسي للوجدان كما عبر عنه «إليوت» في مقالته الشهيرة عن «هاملت ومشاكله» (١٩١٩) وما يتصل بقضية دور القارئ في تأويل النص الأدبي، وذلك لأن الشعر في التجربة الشعرية الجديدة، محليّاً وعالميّاً لا يتصل بالجانب العاطفي أو العقلي فقط في طبيعتنا البشرية، بل يتصل كذلك على حد تعبير النقد الجديد كما يفهمه عزالدين إسماعيل «بالجانب الحسي»، من حيث إن أفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع في إطار من العالم الخارجي، وأن يعبر عنها بألفاظ حسية ملموسة، فالأشياء المحسوسة هي المادة التي يؤلف منها الشاعر صوره الحسية الموحية، وإزاء

الصورة الحسية يتكلم النقاد العرب عن الاستعارة والتشبيه. كما يتكلم النقد الجديد بالإضافة إلى ذلك عن الأصوات والصور الصوتية. ويحاول عزالدين إسماعيل كعادته دائمًا، أن يربط التصور النقدي - الوافد أو الجديد - بتصوره أو بتصور البلاغيين العرب القدامى لمفاهيم نقدية متشابهة، وذلك على نحو قوله عن دور المبدع في خلق صورة للارتباط مع دور القارئ في المساهمة لتفهم هذه التجربة الفنية حسب أذواقهم ومفاهيمهم وتصوراتهم.

يقول عزالدين إسماعيل: إن فكرة اختلاف الناس في مدى إحساسهم بالأثر الفني وفهمهم وتقويمهم له أمر معروف لدى العرب. فقد يقولون عن القرآن الكريم مثلاً إن (بعض الناس أحسن إحساسًا له من بعض)[١٣] وإذًا كان الجانب الحسي هو المعادل الموضوعي من الوجدان والفكر في التجربة الشعرية، وإذًا كان الشعراء يختلفون في تصور هذه الجوانب الحسية لإثبات - كما يقول ابن الأثير قديمًا - (الخيال في النفس بصورة المشبه أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه)[١٤].

وكذلك فإن للتجربة الشعرية الجديدة وللحداثة الشعرية العربية وغير العربية بصفة عامة - على خلاف ما يتوهم البعض من الدارسين لتجربة الحداثة العربية - صلة حميمة بالنوازع الحضارية القديمة والجديدة. فللشعر الجديد أو لشعر التجربة أهمية وقيمة (بالنسبة للحياة الإنسانية)[١٥] عامة، بل نراه يؤكد من خلال المقارنات بين شعر التجربة وشعر المعنى «الصنعة» على صلة الشعر الجديد بالتجربة الإنسانية في ماضيها وحاضرها عبر صلة المعاصرة بالتراث الإنساني كله.

وفي الأسس الجمالية للنقد العربي - ابتداءً من بابه الثالث الخاص بـ«التفسير» - عرضٌ ممتعٌ وتفسيرٌ عميق لصلة الشعر العربي خاصة بالحضارة العربية الإسلامية، كتعبير عما يسمى بالروح العامة للحضارة على نحو ما انتهت إليه الدراسات المختلفة في تاريخ الفنون التشكيلية عند العرب «فن الأرابيسك» أو فن الزخارف العربية، وهي من المحاولات الأولى التي تكشف عن الطابع المكاني للأدب الحديث، ويقول عزالدين إسماعيل (إن فن الأرابيسك يقوم في جملته على أساس من التجريد والسيمترية، وهما عاملان سبق

أن رأينا دورهما في الفن القولي)[١٦].

ويتتبع الناقد الكبير هذه الموازاة بين الفنون التشكيلية في التراث العربي وفن القول، ويستخلص ما نصه: (فالذي نريد أن نثبته هنا هو ذلك التوازي في الخصائص الجوهرية لهذا الفن «الأرابيسك» والفن القولي، فقد رأينا الميل إلى التجريد واستلهام المثال يتضح في الشعر منذ العصر الجاهلي، ثم يتخذ مبدأ التجريد، صورة أخرى عند النقاد والبلاغيين في حديثهم عن «النظم» وما يكسب الكلام من جمال)[١٧].

والمقصود هنا باستلهام المثال، هو الشعور بالفضاء الطليق بما يوحي للنفس بالشعور العميق باللانهائية، ومن الممكن أن يكون ذلك صدى للفضاء الممتد في الصحراء، نزوعًا لما يطلق عليه بعض الدارسين من الرغبة (في حل معادلة اللانهائية)[١٨].

لا شك في أن دراسة عزالدين إسماعيل القائمة على الجدل العميق بين التراث بمفهومه العريض الذي يشمل كل نوازع الحياة الحضارية من فن وفكر، ومن فن تشكيلي وفن قولي، كانت أعمق الدراسات النقدية التي رسخت تجربة الشعر الجديد في الوطن العربي، وإن اتخذت ثوبًا واسعًا عن الأسس الجمالية للنقد العربي القديم. ومن هنا يبدو لنا وجه الباحث الكريم كأنه النهر الجارف، أو كأنه سفينة حربية مدرعة تمخر عباب النهر من الشاطئ القديم للتراث إلى الشاطئ الجديد، حيث تتجلّى له أفق التجربة الشعرية المعاصرة، فيبدو لنا وجه الباحث كالنهر الجارف الذي يسأل كل جهات العالم والتاريخ عن معنى الشعر وشعر المعنى، وعن التجربة الشعرية بكل أبعادها، وينتقل بجدارة من المفاهيم الضيقة لمعنى الشعر وشعر المعنى أو شعر الصنعة القائم على المفاهيم الجزئية المجردة، إلى شعر التجربة الحضارية المعقدة الموغلة في القدم، التي تتطلع إلى حضارة إنسانية جديدة. وهي نقلة جبارة تختزل كل تجربة التحولات الإبداعية والنقدية العربية المعاصرة.

(٣)

ومثلما غيَّر ناقدنا الكبير في دراسته السابقة مجرى التفكير النقدي حول معنى الشعر والتراث، غيّر بكتابه الموجز الجميل «الأدب وفنونه» (١٩٥٤) والذي أوقعنا جميعًا منذ زمن الصبا الأدبي في أسر محبته، حيثما كنا نحبو وقتئذٍ إلى عالم الأدب السحري، كان كتاب «الأدب وفنونه» يمثل لنا ولجيلنا نقطة تحول في مفهوم تاريخ الأدب عمومًا

وتاريخ النظرية الأدبية والنظرية النقدية خصوصًا، وقد كنا نتخيل صاحبه وكأنه يجدف بزورقه الأدبي الصغير هذا ضد التيار السائد عن معنى الأدب وتاريخه، وهو مفهوم كان قد غمرته مياه فيضان النزعة التاريخية في الدراسات الأدبية التي تأثرت بمنهج الناقد الفرنسي الشهير «تين»[١٨] الذي اتخذ من الثالوث الموضوعي «البيئة، العصر، الجنس (العرق)» عوامل جوهرية في تعليل وتحليل الظاهرة الأدبية، الأمر الذي جعل جمالية النص تختفي خلف غابات من العوامل التاريخية وإن كانت تمثل عند صاحبها الأول عوامل حضارية عامة.

يبدأ عزالدين إسماعيل كتيبه النقدي الجميل والممتع - والذي لا يضارعه في ثقافتنا المعاصرة سوى كتاب آخر كتب بتعاطف حميم مع موضوعه، وهو كتاب الناقد الكبير محمد مندور «فن الشعر» وكذلك كتابه الذي يحمل العنوان ذاته (الأدب وفنونه) - بقولٍ مقتبَسٍ من صاحب كتاب الاعترافات ومؤسس جدلية السؤال والجواب في فكر القرون الوسطى «سانت أوغسطين» (إنني أعرف إذا لم أسأل، فإذا ما سئلت لم أعرف)[١٩].

لقد قاد عزالدين إسماعيل بهذين العملين النقديين اللذين ظهرا في وقت واحد تقريبًا دفة التحول في المجرى العلمي لدراسة الأدب من الداخل، حيث ستكون العناية لدى الناقد من الآن وصاعدًا بدراسة النصوص الأدبية دراسة تحليلية جمالية نفسية دون إغفال للأطر المعرفية الأخرى المحيطة بهذه النصوص الأدبية. فلم يكن عزالدين إسماعيل بطبعه الأخلاقي والمعرفي ميالاً إلى التطرف من هنا أو هناك. بل كان لاتزانه العقلي والنفسي ما يضفي عليه دائمًا ألفته الإنسانية الرائعة وتناسقه الفكري الجميل والجليل معًا. ولقد كان هذا الموقف التعادلي - إن صح التعبير - وبالمعنى الذي طرحه توفيق الحكيم في كتابه التعادلية، والذي أعد عزالدين إسماعيل دراسة للدكتوراه عن مسرحه فيما بعد تحت عنوان «القضايا الفلسفية في مسرح توفيق الحكيم» والتي نشرها تحت عنوان «قضايا الإنسان في المسرح المعاصر» (١٩٥٩) - كان هذا الموقف التعادلي بالمعنى الفلسفي العميق يحكم مسيرة الناقد الكبير في كل أبعادها الفكرية والنقدية.

وقد تأثر في ذلك الموقف، أعني موقف التوازي والتوازن في منهج دراسة الأدب بين كل من الدراسة النظرية والدراسة ذات المنظور التاريخي الحضاري العام، بمجموعة من العوامل المؤثرة والتي كان من أهمها تأثره الواضح بمنهج أستاذه الشيخ «أمين الخولي»

الذي وجد في كتابه «فن القول» (١٩٤٧) على حد تعبيره كتابًا (يقف وحده في هذا الميدان)[٢٠] أي في ميدان البحث عن الأسس الجمالية والبلاغية للأدب العربي. كما كان لغلبة الدراسات الجمالية والنفسية على الأدب في العالم كله بعد نهاية الحرب العالمية الثانية الأثر البالغ في هذا التحول، وهو أمر يؤكده بنفسه في مفتتح كتابه الأسس الجمالية عندما يتحدث عن مجرى التحول للمنهج النفسي في دراسة الأدب في مصر قائلاً: (على أن النزعة التي تبدو متغلبة في السنوات الخمس الأخيرة هي النزعة النفسية في دراسة الأدب)[٢١].

ونراه يشير هنا إلى مجموعة من هذه الدراسات بمصر، مثل دراسة حامد عبدالقادر: علم النفس الأدبي (١٩٤٩)، عبدالحميد حسن «الأصول الفنية» (١٩٤٩)، محمد خلف الله «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده» (١٩٤٧)، ومصطفى سويف «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» (١٩٥١) ولاشك أيضًا في أن عزالدين إسماعيل قد وعى درس أمين الخولي البلاغي في التركيز على النص الأدبي والبعد عن متاهات التاريخ الأدبي بمفهومه التقليدي، وهو درس يصوره لنا أحد تلامذة أمين الخولي الآخرين، وأعني به الناقد الكبير مصطفى ناصف - أطال الله في عمره - الذي كان على صلة حميمة بمعنى الأساس اللغوي في التجربة الأدبية.

يصور الدكتور ناصف هذا الموقف البلاغي الجمالي من تاريخ الأدب بقوله: (كان الأستاذ أمين ثائرًا على تاريخ الأدب لأسباب متعددة، كان الاهتمام بتاريخ الأدب يعني في نظر أمين أننا عرفنا النصوص معرفة مثمرة، حققناها بأسلوب علمي، ودرسناها درس تمحيص للغتها ونحوها وفقهها الجزئي الدقيق، وأننا تصورنا دلالة الألفاظ في حياتها الطويلة، وأننا قد عرفنا أدوات النحو والبلاغة معرفة تمكننا من الخبرة بالنصوص أولاً وتاريخ الأدب ثانيًا، ولكن أمينًا ثائرٌ لا يمل، فلا نحن قادرون على أن نحول النحو إلى درس يفيد في تمحيص المعنى ولا نحن قادرون على أن نجعل البلاغة درسًا يحيل تفسير النص وخدمته عملاً يعتز به المرء في عصر العلم، كانت كلمة العلم عميقة الجذور في عقل شيخ تخرج في مدرسة القضاء الشرعي، كان الفقه والأصول خلاصة اهتمامه، أخذ أمين يقارن بين قضايا الرواد في الأدب وتاريخه ومطالب العلم التي أخذت عليه عقله)[٢٢].

وستقود عملية البحث عن مناهج دقيقة علمية موضوعية في تفسير النصوص الأدبية جيل عزالدين إسماعيل النقدي كشكري عياد وأحمد كمال زكي ومصطفى ناصف وغيرهم. إلى تطوير جذري في مناهج دراسة الأدب العربي دراسة جمالية أنثربولوجية قائمة على جماليات التلقي وآليات التأويل، التي لا تتجاهل أيديولوجية المفسر ودوره الفعال في استنطاق النص استنطاقًا أقرب ما يكون إلى الروح الموضوعية (٢٣).

وتشير المصادر والمراجع التي رجع إليها عزالدين إسماعيل في إعداد كتابيه الصادرين في منتصف الخمسينيات «الأدب وفنونه» (١٩٥٤) - كان لا يزال معيدًا - و«الأسس الجمالية» (١٩٥٥) «أطروحة ماجستير» تشير إلى أنه قد فهم بعمقٍ مجرى التحولات الجذرية للنقد الأدبي فيما بعد الحرب العالمية الثانية من الدراسات الأدبية الموغلة في النزعة التاريخانية الموضوعية، والتي تعنى بدراسة الأدب من الخارج إلى الدراسات الجمالية والنفسية التي تعنى بمكونات العمل الفني، من حيث بنيته الداخلية المكونة من البنية الصوتية - التركيبية - الدلالية - البنية العليا المثالية أو الميتافيزيقية كما وضحها المنظر البولندي الأصل «رومان إنجاردن» (ingarden. R) في كتابه الشهير «العمل الفني الأدبي» Theliterary Work of Art الذي ظهرت طبعته الأولى بالألمانية ١٩٣١ وترجم إلى البولندية في ١٩٦٠ وإلى الإنجليزية ١٩٧٣ وهو يدرس طبقات العمل الفني من منظور «هوسال» Husserl الظاهراتي (٢٤).

وكان هذا العمل هو محور اهتمام الناقد الأمريكي (ويليك) في كتابيه الكبيرين «نظرية الأدب» (١٩٤٩) وفي سلسلة دراساته النقدية الموسوعية عن تاريخ النقد الأدبي الحديث. وهو ناقد له جذوره الفكرية في النقد الألماني بحكم نشأته في أوروبا الشرقية قبل هجرته إلى الولايات المتحدة الأمريكية قبيل الحرب العالمية الثانية. ولقد تعرف عزالدين إسماعيل على كتابه نظرية الأدب الذي كتبه مع زميله «وارين» Warren في طبعته الأولى واستعان به في كتابيه «الأسس الجمالية»، و«الأدب وفنونه» الذي بدأ بفصل مهم عن «نظرية الأدب» وفيه يستشهد عزالدين بكتاب نظرية الأدب للناقد رينيه ويلك وزميله Wellek.R. Warren.

كما أقام عزالدين إسماعيل المقارنة بين نظرية «عمود الشعر العربي» في التراث العربي وطبيعة الشعر المعاصر من كتاب الناقد الأمريكي «استوفر» (Staaffer. DA) عن طبيعة الشعر الصادر في أمريكا في طبعته الأولى في عام ١٩٤٩.

وكان لقاء عزالدين إسماعيل بهذين المرجعين المهمين حظًا سعيدًا له وللنقاد العرب فيما بعد، لأنه قد ساعد بحق على تعميق النظرة الداخلية للأدب، أي دراسة البنية الجمالية التشكيلية للنص الأدبي، أو كما كان يفضل الناقد الكبير تعبير دراسة «للمعمار الفني للنص الأدبي» دراسة تذوقية جمالية لا تخلو بالطبع من التفسير القائم على الاجتهاد والفطنة والذكاء لاستنطاق النص بأكبر قدر من أسراره الخبيئة، ليبقى مفهوم الشعر في جوهر تصوره النقدي تجربة آنية ضاربة بجذورها في أعمق أعماق التراث الإنساني كله. ولا شك في أن الناقد الكبير قد وضع بهذين الكتابين الرائعين - وهما من عمل العمر العلمي المبكر - حجر الأساس في مشروعه النقدي الكبير حول معنى النقد التفسيري أو التأويلي وهو منهج ظل يتابعه بدأب وصبر عميقين في مصادره المحلية القومية والعالمية عبر التأليف والترجمة وحلقات البحث القومية والعالمية. عبر المؤتمرات الدولية الثلاثة التي أقامها بجهده الخاص ورعايته المخلصة حتى النفس الأخير من العمر، ومات واقفًا كالنخلة السامقة غارسًا في أعمق أعماق عقول تلاميذته ومريديه في جميع أنحاء العالم العربي بذورًا طيبة أنبتت أشجارًا كريمة أصولها ثابتة وفروعها مورقة أينما توجهت صوب كل ما هو جاد وأصيل ونبيل في حياتنا الثقافية العربية المعاصرة، وقد صدق الشاعر العربي الذي صوره في هذه اللوحة الشعرية الآسرة بقوله:

«كنتُ أرسمه نخلة
في فضاءٍ من الضوء
أرسم من حولهِ
زمرَ العاشقين، صنوفَ المريدين
ما زلت أرسمه نخلةً
أصلها ثابتٌ في الكنانة
أما الفروع ففي كل قطرٍ

وأرسمه في بساطته

وصلابته، في تحديه

هل ثَمَّ أبهى وأنقى من النخلة السامقة؟»[٢٥].

وسيظل عزالدين إسماعيل ضوءًا لامعًا في فضاء عقولنا وقلوبنا، نراه من بعيد، ونسمعه عن قرب، لم ننسه أبدًا، لأنه لم يتساقط عبر جهوده النقدية المضنية، التي صنعت عصرًا من التحولات الجذرية في الثقافة العربية المعاصرة.

وإذا كان هناك مثقف عربي قد ضحى بمشروعه الإبداعي الخاص، من أجل المشروع النقدي الثقافي العام، فإنه ناقدنا الكبير عزالدين إسماعيل، ولا يكاد يقترب من حافة هذا الموقف سوى شكري عياد - رحمهما الله.

عن مجلة «الثقافة الجديدة»

العدد ٢١٠ - يناير ٢٠٠٨

□*****

المراجع والهوامش

١ – (M.H) (ed): Greutivity in Art, Religion and, Amsterdam, 1985 p.7 نقــــلا عن عـزالدين إسـمـاعـيل: جـدلـيـة الإبـداع والـموقف النـقـدي. مـجلة فـصـول، يوليـو ١٩٩١ (فـ١/ ٢م١٠) ص ١٣٨.

٢ – عزالدين إسماعيل: المرجع نفسه، ص ١٣٨.

٣ – أمين الخولي: مناهج التجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٥٥، ص ٢٩٩.

٤ – طه حسين: الأيام (جـ٢) «بدون» ص ٢٠، ٢١ دار المعارف – القاهرة.

٥ – عزالدين إسماعيل: آفاق معرفية: في الإبداع والنقد، جدة، السعودية. محاضرات النادي الأدبي الثقافي ٢٠٠٣، ص ١٣.

٦ – عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. دار العودة – بيروت ط٥، ص ٢٩.

٧ – عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي «عرض وتفسير ومقارنة» ط١ دار الفكر العربي بمصر ١٩٥٥، ص ٢٥٥.

٨ – عزالدين إسماعيل: المرجع نفسه، ص ٣٣٤.

٩ – م. ن. ص ٣٤٦.

١٠ – عن الفرق بين شعر المعنى وشعر التجربة – راجع عبدالسلام الشاذلي – تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص١٥٤ وما بعدها، وفيه دراسة مفصلة عن مساهمة عزالدين إسماعيل في النقد الموضوعي لشعر التجربة مطبقًا على ظاهرة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مع تحليل لدراسة إحسان عباس عن الموضوع ذاته، وهما ناقدان كبيران أسهما في التأسيس المنهجي في مجمل أعمالهما النقدية في تجربة الشعر الحر في الأدب العربي المعاصر. ومن المصادفات الغريبة أن كتاب إحسان عباس في «فن الشعر» قد صدر في نفس العام في لبنان مع كتاب عزالدين إسماعيل «الأسس الجمالية في النقد العربي» في القاهرة وهو عام ١٩٥٥، وكان من أهم المساهمات النقدية في دعم حركة الشعر العربي المعاصر.

١١ – عزالدين إسماعيل: «الأسس الجمالية» ص ٣٥٥.

١٢ – م. ن. ص ٣٧٠.

١٣ – م. ن. ص ٣٧٢.

١٤ – م. ن. ص ٣٧٢.

١٥ – م. ن. ص ٣٧٠.

١٦ – م. ن. ص ٣٥٤.

١٧ – م. ن. ص ٣٥٥.

١٨ – م. ن. ص ٣٥٧.

١٩ – عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ١٩٥٤، ص٥.

٢٠ – عزالدين: الأسس الجمالية م. ن. ص٨.

٢١ – م. ن. ص٨.

٢٢ – مصطفى ناصف: الإحساس اللغوي: المحاضرات النادي الأدبي بجدة السعودية (٨١) ١٩٩٢، ص١٢.

٢٣ – انظر: شكري عياد: الإبداع والحضارة، فصول م (١٠) يوليو ١٩٩١، ص ١٢٦. وأحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم (فصول) م ٤١، ٣ أبريل ١٩٨١، ص ١١٦، عن تطور الأسس النظرية في مناهج تاريخ الأولى: عبدالسلام الشاذلي: الأسس النظرية الحديثة، ط دار الحداثة بيروت، ١٩٨٩ ص١٠٧.

٢٤ – راجع هنا Wellek (R) and Warren Theory of Lirerature (Third Ed) new York 1977. p 151 وسعيد توفيق: الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرانية، بيروت ط١، ١٩٩٢، ص ٢٣٩ وما بعدها.

٢٥ – عبدالعزيز المقالح: عزالدين إسماعيل: كتاب الأصدقاء (شعر) ط١ – بيروت ٢٠٠٢، ص٦٦٠.

****

كل الطرق تؤدي الشعر
عند عزالدين إسماعيل

د. عبدالناصر حسن محمد(*)

لقد ظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب في عام ٢٠٠٦ أي قبل وفاة عزالدين إسماعيل بعام تقريبًا. والغريب أننا وجدنا - في وقت واحد - طبعتين مختلفتين بعنوانين بينهما تباين قد لا يلاحظه القارئ العام.

الطبعة الأولى للدار العربية للموسوعات، وجاء العنوان فيها على النحو الآتي: «كل الطرق تؤدي إلى الشعر». أما الطبعة الأخرى فهي لمؤسسة مركز الفيصل بالرياض وجاءت بعنوان: «كل الطرق تؤدي الشعر». وهو العنوان الصحيح طبقًا للمؤلف، وإذا كان هناك تشابه كبير بين العنوانين، فإن المدقق يستطيع أن يرى فارقًا دلاليًا شاسعًا بينهما، لعله كان سببًا في انزعاج عزالدين إسماعيل، حين أطلعتُه على الطبعة الأولى: «كل الطرق تؤدي إلى الشعر».

إن هذا العنوان الأخير يوحي بأن السالكين سبيل الشعر بوسعهم أن يصلوا إليه بطرق شتى، وما عليهم إلا أن يتخذوا طريقًا من طرق كثيرة ليحققوا غايتهم، لنصل في النهاية إلى الشعر، والشعر بهذا المعنى يغدو كأنه هدف ثابت أو مكان لا حراك له، نبتغيه، ونحج إليه من كل حدب وصوب. إن الشعر في هذا العنوان يصبح مثله مثل (روما) في المثل الشهير (Every ways lead to Rome).

أما العنوان الآخر، وإن أوحى أيضًا بأن للشعر طرقًا ومداخل عديدة تتلون بتلون الحاجة في كل سياق وعصر، فإن هذه الطرق وتلك المداخل هنا ما هي إلا الشعراء

(*) أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب في جامعة عين شمس.

أنفسهم الذين يضيف كل منهم لنا جديدًا عن الشعر عند كل مرة ندخل فيها إلى عالم الشعر عبر بوابة أحدهم. والشعر بهذا المعنى يغدو فضاء من التنوع موّارًا بالحركة والتطور الدائمين. ويتأكد ذلك حين نطالع ما ذكره المؤلف في مقدمته، حيث كتب يقول: «إن عالم الشعر عالم معقد بالغ التعقيد، وليس في وسع أحد مهما أوتي من القدرة على التحليق أن يبصر به دفعةً واحدة، ونهاية ما يطيقه المرء هو أن يدلف إليه من خلال طريق من آلاف الطرق التي تشكل خريطته، والتي تتوازى أحيانًا، وتتقاطع أحيانًا وتتجمع وتتفرق، وتتلاقى وتتباعد. وأقصد بآلاف الطرق هنا آلاف الشعراء أو آلاف منجزاتهم الشعرية التي لا يتطابق منها في هذا العالم شاعر مع شاعر آخر أو يُغْني فيها منجز شعري عن منجز آخر، وفي كل مرة يحاول المرء فيها الدخول إلى عالم الشعر لا سبيل له إلا أن يسلّم نفسه لأحد الشعراء أو لمنجز شعري لواحد منهم، حيث يسمح له هذا الشاعر أو ذاك بأن يتجول في بستانه، أو يتيح له هذا المنجز أن يتعرف ردهة من ردهاته، فيعود بعد كل مرة بمعرفة جدية أو خبرة جديدة، أو رؤية مغايرة لما كان يغلب على ظنه»[1].

وبناء على هذا الرأي الأخير، فإن بوسعنا أن نتصور ضخامة عدد المداخل المتاحة إلى الشعر متمثلة في ما هو قائم، وفي ما مضى وفي ما هو رهن المستقبل. وقبل أن يمضي المؤلف في الكشف عن الغاية المرجوة من هذه المقالات، التي يجمعها الكتاب بين دفتيه، يقف بنا عند حقيقتين مهمتين:

الحقيقة الأولى أن الشعراء في كل زمان ومكان هدفهم واحد هو تجاوز من سبقوهم، الأمر الذي جعل الشعر ظاهرة إنسانية أبدية لأنها مرتبطة بالإنسان الذي لن يكف أبدًا عن قول الشعر.

أما الحقيقة الأخرى الجديرة بالنظر فهي ما لفتنا إليه المؤلف حول ديمومة الشعر أو الشعرية بوصفها جوهرًا ثابتًا ودائمًا، فإذا كان اهتمام المجتمع بالشعر قد تضاءل في زمن ما نتيجة لما يطرأ على حياة الناس من تطور أو تغيير، فإن الشعر يعرف كيف يستجيب لهذا التطور أو التغير، ويعرف كيف يعيد تشكيل نفسه بما يلائم الأوضاع مبقيًا على جوهره الأصيل الثابت والدائم، حيث يظل قابلاً لأن يعدل في شكله، أو يخرج من شكل إلى شكل آخر مغاير، وأنه اصطنع لذلك على مر الزمن أشكالاً لا حصر لها ربما

استنكرها الناس أو استنكروا بعضها في أول الأمر ثم عادوا بعد ذلك فتقبلوها، وهكذا صار الشعر يتجلى في كل حقبة من الزمن وفي كل بيئة اجتماعية في الشكل الذي تتقبله والذي تعتقد أنه محقق لشعرية الشعر، دون أن تنفي أو تؤكد قابلية الأشكال الأخرى لتحقيق هذه الشعرية.

وفي نهاية هذه المقدمة يقر المؤلف أن كتابه ينطلق من حقيقة بعينها ويؤكدها في الوقت نفسه ألا وهي أن المنجز الشعري نتاج فردي وإن كان موجهًا إلى جماعة، وكان من الطبيعي أن يتشكل على يد كل شاعر بطريقة تختلف قليلاً أو كثيرًا عن منجز غيره من الشعراء وهنا يجمع الشعر بين الواحدية والتعددية: واحدية الجوهر وتعددية الأشكال، واحدية الشعر وتعددية الشعراء[٢].

ومن هنا كان الهدف الأساسي من هذه المقالات المجموعة في صورة كتاب «هو اقتناص الخبرة ببعض تجليات الشعرية بمفهومها الذي يجمع بين الشكل والجوهر، بين المتغير والثابت وإذا استطاعت هذه الفصول أن تحقق شيئًا من هذه الخبرة للقارئ، فإنها تكون قد حققت غايتها»[٣].

وقبل أن ننتهي من عرضنا لهذه المقدمة أود أن ألفت النظر إلى أن الكتاب جاء من القطع الكبير وبلغ عدد صفحاته: (٣١٤) صفحة. ويلاحظ أن موضوعات الكتاب جاءت مختلفة، وإن جمعها الحديث عن الشعر في دراسات تطبيقية، وقد استحضر عزالدين فيها شعراء عربًا من معظم البلدان العربية تقريبًا.

فمن العراق – قديمًا – قدَّم في صدارة الكتاب بحثًا عن المتنبي وحركة المعنى في شعره، ثم قدم دراسة عن أبي القاسم الشابي من تونس، ومن السودان قدم دراستين إحداهما عن الشاعر الحردلّو والأخرى عن الشاعر إدريس محمد جمّاع، ومن المملكة العربية السعودية جاءت دراسة حول شعر عبدالله الفيصل، كما قدّم دراسة عن ميشال سليمان الشاعر اللبناني، ومن اليمن قدم دراستين لشاعرين كبيرين الأول عبدالله البردوني والآخر عبدالعزيز المقالح، كما قدم دراسة عن الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي، ومن سورية قدم دراسة عن الشاعرة ليلى الشايب.

وباقي الدراسات قدمها لشعراء مصريين وهم على الترتيب: عبدالرحمن شكري، عبدالرحمن الخميسي، محمد زكي العشماوي، صلاح عبدالصبور، محمد سليمان. ليكون مجمل الدراسات خمس عشرة دراسة خص شعراء مصر منها بخمس دراسات، وباقي أقطار الوطن العربي بعشر دراسات.

إن الدراسات العشر يكاد يجمع فيها عزالدين أبناء الوطن العربي في كل بلدانه على وجه التقريب، فهل لذلك علاقة بالعنوان. وإذا كانت كل الطرق تؤدي الشعر، فإن الشعر من أكثر الفنون التي تؤدي إلى روح العروبة الأصيلة، حين نجد أن العرب يجتمعون على الشعر، فهو ديوانهم الذي يجمع مآثرهم ومفاخرهم، ويحفظ تاريخهم ويشهد على حضارتهم ورقي فنهم، وإذا كان العرب يمضون - الآن - كل في طريق، فإنهم يتحلقون جميعًا حول بوابة الشعر، تلك التي حاول عزالدين أن يجمع باقة منهم حولها في هذه الدراسة.

ولا يفوتني كذلك أن أشير إلى أن هذه الدراسات مجتمعة تضمها خصائص مشتركة منها ما يتعلق بالمؤلف ومنها ما يتعلق بالموضوعات نفسها.

أما ما يتعلق بالمؤلف فإنه يتمثل في النقاط الآتية:

١ - العرض المنطقي الدقيق واستقصاء الظاهرة المدروسة إلى أبعد حد ممكن في كل دراسة.

٢ - الأسلوب الواضح الذي ينأى عن التقعر والتكلف، ويبتعد عن استخدام المصطلحات الأجنبية بشكل مفرط، إلا عند الحاجة والضرورة.

٣ - النزعة الدرامية الغالبة على كتابات عزالدين إسماعيل التي تجعله ينظر إلى الفكرة والفكرة المضادة حتى يستولد من بينهما الرأي الصحيح.

٤ - التنظيم الذاتي للكتابة بحيث نجد أن هذه المقالات التي يعترف المؤلف بأنها كتبت في أوقات متفرقة تجمع بينها بنية فكرية واحدة تضم ولا تفرق، حتى نكاد نظن أنها لم تكن يومًا مقالات، بل هي كتاب واحد كتب في مرحلة بعينها من مراحل الكتابة عند المؤلف، دون أدنى تكلف في ذلك.

٥ - تعتمد كتابات عزالدين إسماعيل في هذه الدراسة - كما في غيرها - على أسلوبه الجدلي الخاص الذي لا يركن إلى المسلّمات، بل يعتمد السؤال والجواب والإثبات والنفي ليصل إلى نتيجة يطمئن إليها عبر التفكير المتأمل للظاهرة في ضوء إيمانه بأن الثمرة الحقيقية تأتي من عرض الأمر ونقيضه، لنصل منهما إلى ما نعتقد أنه الحقيقة.

أما بالنسبة للموضوعات فإننا نستطيع أن نلحظ الآتي:

١ - غلبة الدراسات ذات الطابع الجمالي كما نراها في عدد من المقالات مثل: جماليات التجاور عند عبدالرحمن شكري، جماليات التكوين عند عبدالوهاب البياتي، جماليات السلب عند محمد سليمان.

٢ - غلبة الشعراء الرومانسيين على الدراسات الموزعة داخل الكتاب مثل: عبدالرحمن شكري، أبوالقاسم الشابي، عبدالرحمن الخميسي، إدريس محمد جماع، عبدالله الفيصل، محمد زكي العشماوي، ليلى الشايب، بما يعادل (٥٠٪) تقريبًا من مجمل الدراسات.

٣ - نلاحظ - وربما لأول مرة - دراسة نقدية تعتمد على قوانين علم الرياضيات لرصد حركة المعنى عند شاعر من أشهر شعراء العربية هو المتنبي، وربما تفتح آفاقًا جديدة في الاعتماد على علوم طبيعية أخرى مساعدة في الكشف عن ماهية الشعر من ناحية وعن الحركة الدلالية وبناء المجازات فيها من ناحية أخرى.

ونحن إذا نعرض لهذا الكتاب فإننا لا نستطيع في هذه المساحة المحكومة أن نقدم عرضًا تفصيليّاً لكل ما جاء من دراسات داخل الكتاب وإنما نكتفى بعرض نماذج دالة، تكفى قراءتها للتعرف على طريقة تفكير المؤلف في مقارنة الموضوعات، وتؤكد في الوقت نفسه ريادته الأدبية والنقدية التي ستظل علامة فارقة، بل لامعة في أفق الكتابة النقدية المعاصرة. ولنتوقف هنا عند بعض موضوعات الكتاب، التي يحدونا الأمل في أن تكون قراءتنا لها دافعًا حقيقيّاً لمعاودة تراث عزالدين إسماعيل النقدي والأدبي معًا.

✲✲✲✲

أصول اللعبة

حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب

قراءة رياضية

يقر عزالدين في بداية مقالة حقيقة تتمثل في أن المتنبي من أكثر الشعراء الذين حظوا بقراءة شعرهم قديمًا وحديثًا، وربما كان سبب ذلك ليس شخصه أو مأساة حياته بل لتفرد شعره، وعلمه بذلك، المهتمون بالشعر أدركوا ذلك وأرجعوه إلى نوادر شعره وخصائص أسلوبه، إلا أن محاولتهم كانت محكومة بمنهج بلاغي شكلي يقوم على قواعد معروفة في التراث البلاغي والأدبي.

ولقد حاولوا تفسير تفرده في إطار المألوف، فأحالوا المتفرد إلى المعروف بدلاً من فهم المتفرد من داخله. والمثال على ذلك تفسيرهم للبيت المعروف بلاغيًا فقط مما لا يصنع للبيت أي تفرُّد:

أزورهم وسواد الليل يشفع بي

وأنثنى وبياض الصبح يغري بي

(انظر تفسير الثعالبي للبيت على سبيل المثال).

بينما التقابل الحقيقي الذي أسس له الشاعر هو التقابل بين القوة والضعف في حياة الإنسان، وهنا يصبح سواد الليل تجسيمًا للشباب وبياض الصبح تجسيمًا لمرحلة الشيخوخة. ومن هنا يؤسس عزالدين أن عالم المعنى هو موطن التميز في شعر المتنبي كما يؤكد صعوبة التعامل واستكشاف أسرار هذا العالم.

وهو يؤكد اختلاف المعنى عند المتنبي عن غيره من الشعراء ويرجع السبب في الاختلاف – كما يقول – إلى إدراك المتنبي العميق للمعنى مرتبطًا بالفعاليات المختلفة في تلاقيها، أو في اصطدام بعضها ببعض، أو في تنافرها، والمثالان الآتيان يوضحان – عن طريق المقارنة – الفرق بين ما قاله المتنبي وما وقع عند غيره.

مثال: يقول المتنبي:

وأسرعُ مفعولٍ فعلتَ تغيُّرًا

تكلُّفُ شيءٍ في طباعك ضدُّهُ

ويقول الشاعر الأعور(*):

ومن يقترفْ خُلْقًا سوى خُلْق نفسه
يَدَعْهُ وتغلبه عليه الطبائع

فإذا كان الأعور قد حدد العلاقة بين الطبع والتكلف بالمغايرة فقد حددها المتنبي بالتضاد، فالأولى لا تحتم ترك الطبع المكتسب لإمكانية تعايش المتغايرين وتكيفهما، أما الأخرى (التضاد) فتفترض اصطداما عنيفًا بين المتضادين ومستمرًا.

ويرتب المؤلف على ذلك أن الطبع المكتسب عند الأعور هو تغير إرادي فقد يقترف المرء خلقًا ويعدل عنه بوعي منه، في حين أن المتنبي يعد هذا التغير شيئًا يتم بطريقة سرية في نفس الشخص دالاً بهذا على الصراع الخفي الذي يدور بين الطبعين في نفس المرء.

ويستخلص عزالدين من هذا أن المتنبي يقفنا على طبيعة العملية التي تتم في داخل نفس الشخص، حين يصطنع طبعًا مضادًا لطبعه، في حين يصور لنا الشاعر الأعور الأمر كما لو كان تصورًا أو فرضًا ذهنيًا صرفًا.

ويبني المؤلف على ذلك أمرين: الأول أنه ليست هناك معان مجردة أو مطلقة عند المتنبي، الآخر أنه لا يُدْرَكُ معنى الشيء مفردًا قائمًا بذاته بل يتحدد المعنى دائمًا في حضور المعنى الآخر، فالجميل مثلاً لا يتحدد معناه إلا من خلال رؤية القبيح، وقد خلص عزالدين إلى إيجاز المظاهر السلوكية لسمات المتنبي الفعلية في أربع نقاط جوهرية:

١ - أن المتنبي لا يفكر - بعامة - في معزل عن الأشياء ومن هنا فإن ما يتوصل إليه من معانٍ هي وليدة جدل مباشر بينه وبين هذي الأشياء.

٢ - أنه لا يعترف بأن للشيء وجهًا واحدًا، بل هو مؤمن بقابلية التغير المستمر للأشياء، ومدرك بوعي لما يكون هناك من جدل حاد بين ظاهرها وباطنها.

(*) الأعور الشني: أبومنقذ بن منقذ من بني شن من عبدالقيس. شارك في موقعة الجمل إلى جانب الإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه. كانت وفاته سنة ٥٠هـ/٦٧٠م، ويلي هذا البيت بيت آخر:

وأدْوَم أخلاق الفتى ما نشَا بهِ   واقصر أفعال الرجال البدائعُ   «المراجع»

٣ – أن البنية الجدلية للحياة وللوجود قد انعكست على عقله في النظر إلى الأشياء.

٤ – الارتباط الحميم بالشعر عنده كان أمرًا طبيعيًا حيث وجد من خلاله الوسيلة الناجزة في تركيب الأشياء في بنية متوازنة في تشخيصه النهائي للمعاني بين السلب والإيجاب فوافق رأيه هذه الخبرات الخاصة لرؤية الأشياء.

ويلفت قارئ هذا المقال في العنوان: «قراءة رياضية» حيث استطاع عزالدين بثاقب نظرته الربط بين منطقية المعنى في شعر المتنبي وبين عدد من القوانين الرياضية التي يمكن تفسير هذا المعنى في ضوئها.

والأمثلة على ذلك كثيرة ونكتفي هنا بعرض مثالين:

الأول: يتمثل في تلك الرؤية المركبة عند المتنبي التي تجعله يصوغ الحقيقة، وقد استنبطها من ملاحظة الظاهرة الطبيعية بطريقة معكوسة. فإذا كان أبوتمام له رؤيته في المساواة بين تعجل الممدوح بالعطاء أو الإبطاء، ويرى في كلٍّ خيرًا وذلك في قوله:

هو الصُّنعُ إن يعجَلْ فخيرٌ وإن يَرِثْ
فلَلرَّيْثُ في بعض المواضع أنفَعُ

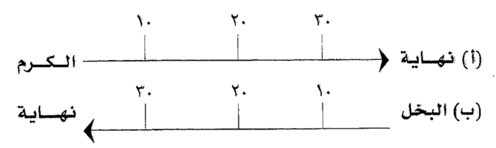
فإن المتنبي أخذ المعنى وصاغه صياغه أخرى حيث قال:

ومن الخير بطءُ سَيْبِكَ عنِّي
أسرَعُ السُّحْب في المسير الجَهامُ

وقد يبدو أن أبا تمام والمتنبي متفقان تمامًا في استحسان التريث، لكن الفرق يراه عزالدين إسماعيل في أن هذا المعنى في ذهن أبي تمام حين يتقرر يأتي على نحو تجريدي، بينما «تقف الظاهرة الطبيعية ماثلة لعين المتنبي أو لنفسه لكي تؤكِّد القضيةُ عن طريق معكوسها، فإذا كان القانون الطبيعي يقول: «إن أسرع السحب في المسير هو قليل المطر أو الذي لا مطر فيه فإن البطيء منها هو الكثير العطاء»[٤].

ويخلص عزالدين عبر هذه المقارنة بين أبي تمام والمتنبي إلى أن المتنبي لا يدرك معنى لشيء مفرد قائم بذاته، بل يتحدد المعنى دائمًا في حضور المعنى الآخر.. فإنسان ما كريم يصبح بخيلاً بالقياس إلى آخر يتحقق فيه النمط الأعلى من الكرم.

فالكرم والبخل إذًا ليسا معنيين متقابلين ومنفصلين تقوم بينهما هوة من الفراغ، بل هما خطان متوازيان في اتجاه معاكس يتصاعد كل منهما في اتجاهه الخاص، ويضع عزالدين رسمًا بيانيًا يوضح هذه العلاقة:



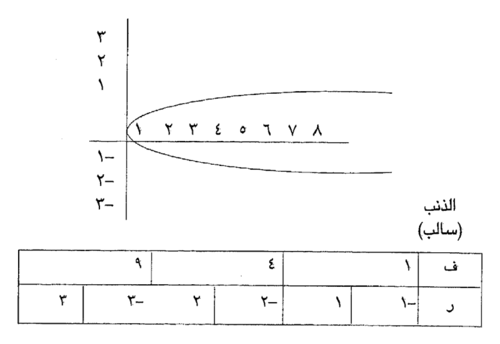
ويعلق على هذا موضحًا القانون الرياضي الذي يحكم هذا المعنى لكل من الكرم والبخل قائلاً: «فأي خط يقطع هذين المتوازيين يمر بنقطتين متقابلين من الكرم والبخل، تتناسب فيها كمية الكرم والبخل عكسيًا، فكلما زاد الكرم قلّ البخل إلى أن تصبح نهاية الكرم لا شيء من البخل (صفرًا) أو تصبح نهاية البخل لا شيء من الكرم (صفرًا). فإذا كان التقاطع عند خط (١٠ أ) مع خط (٣٠ ب) كان من الواضح أن نسبة (١٠ أ : ٣٠ ب) هي المعكوس الكمي لنسبة (١٠ ب : ٣٠ ب)، ومن ثم يبدو الكرم والبخل نسبيين، وكذلك الأمر في سائر المعاني أو القيم[٥].

أما المثل الآخر الذي يضربه عزالدين فهو قول المتنبي:

ويختلف الرزقان والفعلُ واحدٌ

إلى أن يُرى إحسانُ هذا لذا ذنبا

ويعلق عزالدين على هذا بقوله: إن الشاعر يقرر هنا حقيقة رياضية من الطراز الأول، حين يمكّن التعبير عن معنى البيت بمعادلة تمثل علاقة بين الفعل والرزق، فإذا رمزنا إلى الفعل بالرمز (ف) والرزق بالرمز (ر) فإن العلاقة تكون: ر٢ = ف، حيث (ف) تمثل الفعل و(ر٢) تمثل الرزق. وذلك أن لكل قيمة من القيم (ف) حلّين أحدهما موجب والآخر سالب:



ف	١		٤		٩	
ر	-١	١	-٢	٢	-٣	٣

فإذا أخذنا قيمًا مختلفة من (ف) وحسبنا القيم التي تحقق المعادلة من (ر) وجدنا أن لكل قيمة من «ف» قيمتين تقابلانها من (ر) وتحققان المعادلة تكون إحداهما موجبة والأخرى سالبة فمثلاً لو كانت ف = ٤ تكون هناك قيمتان لِـ (ر)، تحققان المعادلة وهما ٢، - ٢ لأن مربع كليهما = ٤.

٢ × ٢ = ٤، - ٢ × - ٢ = ٤.

فإذا كان فعلٌ مّا قيمته (٣) كانت له من حيث الرزق قيمتان إحداهما موجبة وهي (٢) «الإحسان» والأخرى سالبة (-٢) «الذنب» وهكذا يكون الشيء واحدًا وتختلف نتيجتاه، وفي المقابل هناك الحالة الأخرى التي يكون فيها الشيئان متباعدين وإن اتفقا في الصفة، وربما يلخص هذه التجربة الجدّية قول الشاعر:

وقد يتقارب الوصفان جداً

وموصوفاهما متباعدان

وأيّاً ما كان الأمر فقد حقق عزالدين هدفه من هذه الدراسة حين راح يكشف عن السر في تفرد شعر المتنبي في خضمّ الشعر العربي، حين يتحرك المعنى لديه دائمًا بين الإيجاب والسلب.

يقول عزالدين إسماعيل: «فإننا نشير إلى حقبة مهمة من حياة المتنبي، وهي الحقبة التي ارتبط فيها بكافور، فقد توزع شعره في كافور بين المدح والهجاء، وهذا في جملته لا يبدو غريبًا من رجل عرف جيدًا أن الإيجاب يمكن أن ينقلب إلى سلب، وأن الشيء الواحد يمكن أن يقلب الوصفين في ظرفين مختلفين، أو عند دخوله في علاقتين مختلفتين[٦].

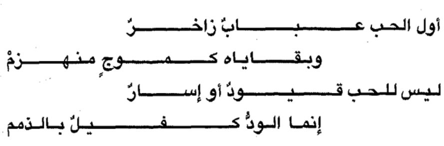
☆☆☆☆

الخيال المعقلن وجماليات التجاور

«ظاهرتان أساسيتان في شعر عبدالرحمن شكري»

وفي قراءته لهذا الموضوع يعمد عزالدين إلى الكشف عن ظاهرتين بعينهما في شعر شكري: الأولى: غلبة الطابع العقلاني على معاناته ومن ثم إمكانية وصف خياله بالخيال «المعقلن». والأخرى: التراكمية في نهج بناء القصيدة. ويحرص عزالدين - لإثبات ما ذهب إليه - على إشراك القارئ - عمليّاً - معه في محاولة الكشف عن هاتين الظاهرتين كما تتجليان في شعر شكري، وقد اتخذ من موضوع الحب. وسيلة لعرض ملامح الطابع العقلاني حيث تمثلت من وجهة نظره في ما يأتي من ملامح:

الأول: أن الشاعر يصرف أكبر همه إلى الحديث عن الحب نفسه كما لو أنه يقدم لنا موضوعًا عامّاً أو فلسفة عامة تنطوي على تعريفات مختلفة قابلة للتحقق في حالات، وربما لا تصدق في حالات أخرى تنعدم فيها خصوصية التجربة، فالحديث طول الوقت عن الحب عمومًا مثل:



أول الحب عبابٌ زاخرٌ
وبقاياه كموجٍ منهزمْ
ليس للحب قيودٌ أو إسارٌ
إنما الودُّ كفيلٌ بالذمم

الثاني: غياب شخص المحبوب من منظور الشاعر، فلا نستطيع أن نستخلص من شعره سماتٍ بعينها مادية ومعنوية تشخِّص لنا ذلك المحبوب في تفرده، في حين أن من البديهي أن تجربة الحب الصادقة إنما تتحقق من خلال مجموعة من العلاقات بين طرفين، حتى عندما يكون الحب محبطًا ومن طرف واحد فإن التعبير عنه إنما يشرح هذه العلاقات التي تنم عن شخص المحبوب، مما يجعل عزالدين متسائلاً، كيف تتحقق تجربة الحب شعريّاً في ظل غياب أحد طرفيها؟.

وقد اتخذ من شعر شكري نفسه دليلاً على أن التجربة تجسيد للحب لا للمحبوب وحين يقول شكري مثلاً:

فــــمن لـي بمن أُلقي إليـــه ســـــريرتي
وأُفــضي إليــه بالأسى وأُصـــاحـــبـــه
فـــمـــا أنا ممن يعـــشق الغـــيـــدَ قلبُـــه
وتسكب من هـجـر الحـــســان ســواكــبــه
ولكنّ قلبي يعـــشق الحـــسنَ والحِـجـــا
إذا اقـــتـــرنا، والحق شَـــتّى مطالبـــه

وعندما يسلِّم عزالدين بوجود محبوبٍ في شعر شكري، فإنه لا يعتبر هذا المحبوب إلا محبوبًا نموذجيًا تجريديًا؛ لذا يظهر حضوره حضورًا نمطيًا أي أنه باختصار محبوبٌ شعريّ – إذا جاز التعبير – وليس محبوبًا على التعيين من بين البشر، ومن صميم الحياة، وقد استشهد على ذلك بكثير من صور هذا المحبوب في شعر شكري.

الثالث: نزعة الترفع التي يحاول شكري ادعاءها حين يدّعي لنفسه – نوعًا من التعالي الزائف – بأنه أكبر من الحب المتهالك، وأنه لا يبذل نفسه في غير ما يؤكد كرامتها، ومن ثم لا يبتذلها، نلاحظ ذلك في مثل قوله السابق: فما أنا ممن يعشق الغيد قلبه.

وقد رأى عزالدين أن هذا الترفع المجاوز لواقع شكري قد أسلمنا إلى حقيقة خطيرة تتمثل في غياب الأنا/ الشاعر بحيث يكاد القارئ يتساءل: من هذا الشاعر؟ لأن ما حدثنا عنه الشاعر سواء عن الحب أو المحبوب أحوال عامة رسختها الأقوال الشعرية على مدى الزمن.

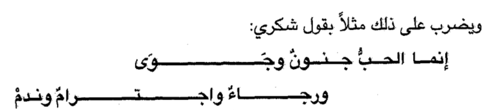
وقد خلص عزالدين في هذا الجزء من الدراسة إلى أن شخص المحبوب في شعر شكري حاضر غائب، كما أن حضوره على النحو الذي رأيناه يؤكد غيابه، وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر.

وقد أرجع عزالدين ذلك إلى تلك الطريقة الرديئة عند بعض من يخونون الشعر وكتابته، حين يلجأون إلى مجموعة من الخواطر التي يسجلونها في أوقات متفرقة في دفاترهم ثم يبنون عليها كتابة القصيدة.

تلك الخواطر التي تتعلق بالطابع العقلي الذي غلب على كتابتها أو تسجيلها أولاً ثم توظيفها في ما كتب الشاعر من قصائد ثانيًا، فقد أفضى ذلك عند شكري - وقد كان واحدًا ممن يعتمدون على مثل هذه الخواطر التي كتبها في أوقات متفرقة - إلى أن تغلب على شعره معاناة عقلية، وحتى العواطف التي تطل علينا على استحياء من خلال هذه المعاناة العقلية كذلك هي عواطف (معقلنة).

أما الظاهرة الأخرى في شعر شكري فهي النهج التراكمي في بناء القصيدة وهي من وجهة نظر عزالدين لا تكاد تنفصل عن الظاهرة الأولى، حيث «إن هاتين البنيتين تتحلان أخيرًا في بنية واحدة هي القصيدة، ومن ثم فإننا لن نستطيع مباشرة البنية الجمالية إلا في تعلقها بالبنية المعنوية، وفي وسعنا أن نقول: إن البنية الجمالية للقصيدة عند شكري هي إفراز طبيعي لبنيتها العقلية وإنهما - مجتمعتين - حصيلة طبيعية لمفهوم الشعر لدى الشاعر في علاقته بالحياة»(٧). ص ٤٨. ولكي يشرح عزالدين - تطبيقيًا - هذه الفكرة تخير أنموذجين: الأول جزئي في مقطوعة شعرية، والآخر كلي عبر قصيدة كاملة بعنوان: «أحلام صيف» ليوضح لنا كيف كان شكري يمارس أحيانًا الشعر بمنطق شعراء العصور المتأخرة على نحو يكشف عن هذا النهج التراكمي من خلال قالب يتيح قراءة البيت الشعري مجزّءًا، ومن ثم توظيفه في قصائد أخرى، وفقًا للمساحة الزمنية التي يشغلها البيت في كل قصيدة.

ويضرب على ذلك مثلاً بقول شكري:


إنما الحبُّ جنونٌ وجَوَى
ورجاءٌ واجترامٌ وندمْ

ويرى عزالدين أن بوسع الشاعر أن يستخرج عددًا لا حصر له من الأبيات التي يمكن توظيفها في قصائد مختلفة على الصيغة نفسها ويقترح لذلك ما يأتي:

١ - إنما الحب جنونٌ	واجترام وندمْ
٢ - إنما الحب جوىً	ورجاء وندم
٣ - إنما الحب رجاءٌ	واجترامٌ وندم

٤ - إنما الحب جنونٌ ورجاءٌ واجترام

٥ - إنما الحب جنونٌ ورجاءٌ وندم

ويعلق على ذلك بقوله: «هذا دون أن نستبدل بأية كلمة من كلمات البيت كلمة أخرى، ونستطيع أن نتصور العدد الضخم من الأبيات التي يمكن تأسيسها على هذا البيت إذا غيَّرنا كلمة القافية جعلناها بائية مثلاً وضعنا كلمة «وعذاب» بدلاً من كلمة «وندم» وغيرنا معها في كل مرة كلمة من كلمات: «الجنون والجوى والرجاء والاجترام» إلى «الضلال والهوى والهوان والإنكسار».

ويبدو أن بناء وحدات القصيدة في تتابعها وترابطها كما جاء في النموذج الثاني من تكرار وحدات بعينها لا تجعل القصيدة تكتسب كيانها الموحد والمنفرد؛ لأن نمو القصيدة لا يأتي من هذا التراكم وإنما من خلال نموها الباطن وفقًا لمنطقها الخاص.

ومن هنا يفسر عزالدين إسماعيل غزارة ما أنتجه الشاعر لسهولة هذا التكوين التراكمي، ومن جهة أخرى يفسر لماذا لا يصبر قارئ ديوانه على قراءة شعره كثيرًا لأنه حيثما قلب صفحاته وجد نفسه يقرأ الأشياء نفسها بأشكال تختلف أو تتفق.

ويخلص عزالدين في النهاية إلى أن منهج الشاعر في بناء قصيدته يقوم على أساس نوع من تراكم العناصر أو تجاورها، وليس على أساس التناسل والتوالد الذي يقود حركة القصيدة منذ بدايتها حتى نهايتها. وهناك قد يكون لعنصر ما من عناصر تكوينها أثره وقابليته وقيمته الفنية في ذاته بمعزل عن العناصر الأخرى، ولكن هذا لا يساعد على منح القصيدة - مكتملة - بنيتها المتماسكة وشخصيتها المتميزة؛ لذلك استحق الجمال في شعر شكري أن يكون جمال التراكم في إطار منهج الخيال (المعقلن).

ولا شك أن عزالدين إسماعيل استطاع أن يقارب نص شكري مقاربة نقدية مستفيضة متقصية كاشفة عن أهم ملامحة الفنية والموضوعية، ولكن قراءته على الرغم من دقتها وصوابها في كثير مما وصلت إليه من أحكام، فإن لنا عليها مأخذين أساسيَّين:

الأول: الخلط بين ما يقرره شكري من آراء حول شعره في كتاباته غير الإبداعية، وبين تلك الكتابات الشعرية التي لا ينبغي أن نتخذ من آرائه فيها دليلاً على موقف فني بعينه.

الآخر: إنه اتخذ للحكم على شعر شكري ووصفه بخصائص بعينها وسيلة اعتمدت على موضوع شعري واحد دون غيره هو موضوع الحب.

*****

عاشق الحكمة وحكيم العشق
سيرة شعرية لصلاح عبدالصبور

يقدم لنا عزالدين إسماعيل قراءة متعمقة حول شعر صلاح عبدالصبور، وهي قراءة تبحث عن تشكل النموذج الإنساني الذي يتكون عبر شعور عبدالصبور، وأصبح يعكس بنية شديدة التميز من أبنية الوعي الحضاري المعاصر.

وفي البداية يعرض عزالدين لنموذجين إنسانيين من أشهر النماذج البشرية الرمزية الأول «فاوست» وهو من إبداع العقلية الألمانية في حقبة من الزمن، والآخر نموذج «دون جوان» وكان من إبداع العقلية الإسبانية، وأولها كان يسعى للحصول على المحال في باب الحقيقة، فلما أعجزته راح ينشد المتعة والثروة والقوة، والآخر راح يبحث عن الحب في كل مكان، على أمل العثور على مثال الأنوثة الكامل.

وقد ظل نموذج الباحث عن الحقيقة ونموذج الباحث عن الحب يعيشان في وعي البشرية منفصلين إلى أن جاء الوقت الذي أدركت فيه البشرية أنهما يلتقيان في منتصف الطريق، وأن عناصر التوازي والتشابه في جوهرهما تجعلهما مجرد وجهين لعملة واحدة.

وفي هذا الإطار التمهيدي يتحرك بنا عزالدين إسماعيل مستكشفًا كيف أن صلاح عبدالصبور استطاع في شعره أن يقدم صورة لنموذج شعري يستوعب تجربة النموذجين في بنية موحدة.

ومن خلال هذا العرض يلم بكل تفصيلات الخطوط التي ترسم هذه الصورة، والتي هي أجزاء متلاحمة ومتفاعلة في تلك البنية الموحدة. وقد انتهى عزالدين إسماعيل إلى أن بنية عاشق الحكمة عند صلاح لا يمكن أن تدرك بمعزل عن بنية حكيم العشق، والعكس صحيح.

لقد توحدت دوافعهما، كما توحدت رؤيتهما وأهدافهما البعيدة، وكان الشعر في هذه المرة، ولوقوفه بقدم في قلب الحقيقة وبالأخرى في قلب العشق، هو العامل الحاسم في اندماج النموذجين في بنية واحدة، ومن ثم استطاع صلاح أن يرسخ في وعينا الحضاري هذه البنية الموحدة المكتملة الأبعاد.

إذًا فلم يكن عبدالصبور كما يقول عزالدين يحمل هذين الوجهين منفصلين.. بل كانا مندمجين، أو كان كلٌّ منهما يصبح قناعًا للآخر وفقًا للظرف والموقف، وإلا فبعين من منهما نقرأ مثل قوله:

تعصر قلبي الوحدة في ساعات العصر المبطئة الخطوات

أمضي عندئذٍ اتسكع في الطرقات

أتتبع أجساد النسوة

أتخيل هذا الردف يفارق موضعه ويسير على شقيه

حتى يتعلق في هذا الظهر

أو هذا النهر ليعلو هذا الخصر

(وأعيد بناء الكون)؟

هل هو فاوست الذي كان يتعذب بشعور الوحدة، أم هو دون جوان الذي يخرج بحثًا عن مواطن الفتنة؟ أم هما معًا، وهما يريدان أن يغيرا الكون؟

ويستمر عزالدين في تساؤلاته التي يختتم بها دراسته قائلاً وبأي عين منهما نقرأ كذلك قوله في المقطع السادس من «مذكرات الملك عجيب»

وافزعي من حيرة الأفكار والسبل

أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقنعه

يا جنة من الصفاء ضائعه

هل تختفين في الجسد... أعصره فينقضي

وحين يروى ينزوي ولا يرد

وبعد ساعة يعوده الظمأ

كما سرابٍ أو زبد»

فهل هو فاوست الذي تعذب بالأفكار والبحث عن الحقيقة أم هو دون جوان الذي يبحث عن الصفاء في الجسد؟ وهل الخطاب هنا موجه إلى الحبيبة أم إلى الحقيقة المقنعة؟.

ويخلص في نهاية الأمر إلى ما أسلفنا من أن هذين النموذجين قد امتزجا عند عبدالصبور ليصنعا معًا بنية أكثر تركيبًا، يصبح فيها عاشق الحكمة هو نفسه حكيم العشق، وهذه البنية هي ما يسقطه شعر صلاح في وعينا المعاصر[8].

المأساوية العبثية/ الحردلّو يعلن تمرده

يحدد عزالدين إسماعيل في بداية قراءته لشعر الحردلّو أنه يريد أن يلم بأبعاد عالم الشاعر التي هي في الوقت نفسه أبعاد التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر.

من أجل هذا فإنه سيقوم بتقديم تصور عام لا يرضى للجزئيات أو المواقف الجزئية أن تستهويه دون أن يتمثلها حيث هي داخل إطار من التصور العام[٩].

وعزالدين يوازن في قراءته بين الأبعاد الموضوعية التي تطغى على هذه البنية الشعرية، وبين الأبعاد الجمالية التي تتواشج معها في هذا البناء.

أولاً: الأبعاد الموضوعية

يؤكد عزالدين منذ البداية أن هناك حقيقة بارزة في شعر الحردلّو تهيمن على عالم الشاعر وتسيطر على تجربته، تبرز في صورة مجموعة من الخطوط الرئيسية هي: خط الإحباط/ خط الموت/ خط الحزن.

١ - خط الإحباط

وفيه يكرس الحردلّو غلبة شعور اليأس والإخفاق المتكرر، إن الإحباط يتجسد في أن المقدمات لا تؤدي إلى النتيجة المرجوة أو المتوقعة له، بل يسبق مرحلة النتيجة تدخل عنصر طارئ وغريب – في الظاهر على الأقل – في الموقف، ثم تحويله لمجرى الشعور إلى اتجاه آخر مخالف، مما ينعكس على الشاعر في طغيان خيبة الأمل والأسف، ويكشف عزالدين بعينه الفاحصة عبر اقتنائه لصور في شعر الحردلّو تجسد هذه الظاهرة تجسيدًا بارزًا، ولا يسمح لنا المقام إلا بالوقوف عند صورتين فقط: ندلل بهما على ما أراد أن يوضحه عزالدين في شعر الحردلّو، حيث يقول الحردلّو في الأولى:

حوار

يبدأ بين واحدٍ وواحدة

تعارفا ذات مساءٍ حالمٍ في بار

وحين مد يده ليهتك الإزار

انفجرت قنبلة وانهدم الجدار(١٠)

أما الصورة الأخرى فهي قول الشاعر:

قصيدة لم تكتمل

مهملة ، منسية، طيَّ كتاب

شاعرها داست عليه فجأةً سيارة الحريق

ومات في الطريق

بدون أن يقول أين(١١)

يتضح لنا في الصورة الأولى أننا أمام حوار بين متحابين بدأ ولم يكتمل نتيجة ظروف خارجة حلت فجأة، كما يتضح في الصورة الأخرى أن القصيدة التي يكتبها الشاعر لحنٌ لم يتم، لأن القصيدة في طريقها إلى الاكتمال - عبثًا - سحقت الشاعر سيارة. ومثل هذه الصور شواهد تؤكد أن الإخفاق الذي يشعر به الحردلّو يلاحق البدايات السعيدة أو الواعدة باستمرار.

ويُرجع عزالدين هذا الإخفاق إلى نوعين من الإحباط الأول: شخصي يصيب الشاعر في حدود تجربته الذاتية الخاصة، والآخر: كوني أي في حدود التجربة الوجودية بعامة، ويؤسس عزالدين على ذلك أن الصور التي قدمها الشاعر تحمل دلالة وجودية، تنعكس على الحياة بعامة بقدر ما تحمل من دلالة شخصية(١٢)

٢ - خط الموت

يعده عزالدين إسماعيل الخط الرئيسي الثاني الذي يحدد عالم الحردلّو، ولا يستغرب أن يشغل الشاعر نفسه بموضوع الموت، لأنه لا ينظر إليه مستقلاً بل مرتبطًا بعبثية الوجود كما يعتقد، وإذا كانت هذه العبثية قد ظهرت في الصور السابقة، فإنها تتجسد بصورة واضحة في قصيدة: «أيامنا» حين يقول الشاعر:

مضحكةٌ أيامنا

مضحكةٌ كالموت في الطريق

مضحكة حتى النخاع

إثر شجارٍ بين عابريْن

تعاركا

لأن واحدًا أراد أن يبصق في الرصيف

وكان آخرٌ يمرّ قربه

وكان ثالثٌ يعبر عندما

تعاركا

فجاءت الصفعة فوق صدغه

ومات[١٣]

ويرى عزالدين أن هذه الصورة: «تعكس كذلك معنى الموت للشاعر في الطريق، تحت عربة الحريق دون أن يتم قصيدته، ومعنى أن يتم انفجار القنبلة وسقوط الجدار فوق العاشقين، فالموت في هذين الموقفين مضحك ومثير بمقدار ما يُضحك موت عابر السبيل الذي لم يكن طرفًا في النزاع، بل كان – في عبوره – قريبًا فحسب من المتصارعين»[١٤].

وهنا يؤكد عزالدين أن نظرة الحردلّو للموت لا تعني الموت في ذاته بل الموت في الطريق، الموت الفجائي غير المنتظر، وغير المتوقع وغير المعقول، الموت الذي يباغت في التوّ واللحظة غير المناسبة، فيصنع تلك الضحكة المحزنة التي رأيناها في الصورة السابقة.

٣ – خط الحزن

ويرجع عزالدين أسباب الحزن عند الحردلّو إلى علل مركبة من مصدرين أساسيين. الأول: عام يتمثل في تلك الموجة الحزينة العارمة في شعرنا المعاصر نتيجة لإطار حضاري يعكس الملل والضجر والضياع في المدينة، وفقدان القيم الإنسانية والجوع العاطفي، لغلبة التافهين والأدعياء والخصيان على الحياة.

أما الآخر فهو خاص يجر الشاعرَ إليه الخطان السابقان من روح مفعمة بالإحباط واللاشعور بعبثية الموت، يقول عزالدين «نشوء حزن الحردلّو أصلاً عن شعور الإحباط قد مكن له وجعله حزنًا دائمًا ومقيمًا فالحزن في هذا الوجود لا بد أن يكون بقدر الإحباط، وإذا كان الإحباط عامّاً على المستويين: الشخصي والكوني، وواقعًا في كل حين، فإن من الطبيعي أن يعم الحزن ويسود الحياة»[١٥].

ويختار عزالدين أبياتًا دالة من قصيدة للحردلو بعنوان: «عودة الحزن» مخاطبًا الحزن في قوله:

ماذا إذا تركتني

ماذا إذا أعطيتني حريتي كالآخرين

يا حزن يا جبار، يا قهار، يالعين[١٦]

وإذا كان الحزن هو المتحكم في حياة الشاعر، وهو القيد الذي لا فكاك منه فإن الأمل الوحيد أمام الشاعر يتجسد عبر الحرية التي يعدها كسرًا لقيود الحزن وحوائطه العملاقة.

ويعرض لنا عزالدين حوائط الحردلّو العملاقة التي تحول دون كسر القيود، وتجعل من الحزن فضاءً مقيمًا وعذابًا لا ينتهي عبر أربع لوحات:

الحائط الأول أو اللوحة الأولى

تتناول اللوحة الأولى صورًا جزئية تمثل أركان عالم الحردلّو عبر الإحباط والموت والحزن والرفض، وهذه الصور بمثابة الواجهة التي تعكس الخطوط العامة بشكل مادي وملموس، إنها الواجهة الحضارية التي تعكس صورة العصر متشظيًا، فالصورة هنا تحمل عنوان: «مدينتي والليل والخراف» وتتضمن سبع عشرة جزئية، منها ما يقوم بدور تمهيدي، كالأولى والثانية اللتين تتحدثان عن هبوط الليل في المدينة وما يتبعه .. ثم تأتي التفصيلة الثالثة لتعكس صورة من حوار كله عبث وضياع وتمزق:

عيناك نجمتان

سيلعب الهلال

وحزبنا عظيم

غنّ لنا (توريتْ)

أيامنا عذاب

الليل لا يطاق

أظنه مسلول

فلنرفع الأقداح

وحزبكم عميل

قد نفد الشراب

غن عن العذاب[١٧]

إن ليل المدينة في جانبه الآخر يحمل ملامح جماعة من المثقفين كما ترصدهم عيون الحردلّو:

مثقفون بعضهم

وبعضهم تعلموا

وبعضهم أنصاف

وحين يأتي الليل في مدينتي

خراف[١٨]

الحائط الثاني:

أما الحائط الثاني أو اللوحة الثانية فيجسد فيها الحردلّو – على ما يرى عزالدين – صورة تفصيلية لما كان عليه واقع الثقافة والمثقفين في السودان، ذلك الواقع الخانق في مرآة الحردلّو:

ليس فيكم واحدٌ ذاق عذاب الكلمه

وتعرّى لعيون الليل يحكي ألمه

وبكى والنجم فرحانٌ وغنّى ندمه

كلكم يطفو على السطح ويغتاب أخاه

كلكم ضاع ولم يبلغ مداه

كلكم في أول الرحلة تاه(١٩)

الحائط الثالث:

أما اللوحة الثالثة فيراها عزالدين مجسِّدةً لمشاعر الضياع والجوع العاطفي التي يحسها الشاعر في جو المدينة وروحها:

ما زلت في المقهى

وما زال الفراغ

يرنو إليّ

ولم أزل أرنو إليه

فلعل بعد دقيقةٍ

يأتي صديقْ

وحدي هنا

ولفائف التبغ الرخيص

والقهوة السوداء

والحزن القديم

وأنا ومنضدتي وكرسيٌّ قديم

ما زال مثلي في انتظار

وجهٍ يطل من الفراغ(٢٠)

الحائط الرابع:

أما اللوحة الرابعة والأخيرة فيرى فيها عزالدين تجسيدًا لمحاولة الهروب من الحوائط مجتمعة، وهي صورة تعكس شعور الحنين إلى الريف، يقول عزالدين إسماعيل: إن «الفرار من المدينة إلى الريف يبدو في وقت من الأوقات وسيلة من وسائل الخلاص من ضغط

المدينة وجوها الخانق وإطارها الحضاري القاتل للإنسان وللقيم الإنسانية فيه، إنه فرار من العقم إلى الخصوبة ومن الابتذال إلى البكارة، ومن التعقيد إلى البراءة»[٢١].

وهذه اللوحات الأربع تعكسها صورًا فنية على جدران عالم الحردلّو الذي يقوم على الإحباط والموت والحزن والرفض، حين يعكس هذا العالم «صور التفاهة والادعاء والعزلة الثقافية، والوحدة والضياع والجوع العاطفي والتناقضات والتعقيدات في المدينة، ثم الرفض الثائر مرة والحنين إلى الريف والفرار النفسي إليه مرة أخرى»[٢٢].

ثانيا - الأبعاد الجمالية:

لم يفت عزالدين النظر في الجانب الجمالي لشعر الحردلّو - ولم يكن الفصل بين الجانبين الشكلي والموضوعي إلا بغرض الدراسة فقط - من خلال وسائل التعبير التي لفتنا بها الشاعر إلى مضامينه، فيلاحظ أنه تجنب العبارات المباشرة، وعلا بنبض الشعر على نبض العقل بحيث أصبح الشعر عنده تعبيرًا لا انفعالا.

وهو يرى أن الحردلّو وإن لم تأسره لغة الرمز والأسطورة بوصفها الصيغ التي كانت ملائمة للتعبير في عصرنا الحاضر، فإنه يتفاعل فقط مع ما يروق له، وما يرضي حاجته الشعورية اعتمادًا على تقنيات القصيدة الحديثة؛ لذلك اتسم شعره بالبساطة والبعد عن التعقيد والتركيب، وهو شاعر ماهر في التقاط المواقف الشعورية المفردة.

ويلاحظ عزالدين أن هذه البساطة تنعكس في ما يتواتر في شعر الحردلّو من استخدام صيغ يغلب عليها الطابع العامي ففي قصيدة له يقول:

والآن

والحال لا يخفى على ذي عينْ

أقول كلمتين

بدون تزويق.. وبين بين[٢٣]

ويشير عزالدين إلى السطر الثاني ويرى فيه أنه كثير الدوران على ألسنة الناس، كما يرى أن عنصر التكرار قد وسع من رؤية الشاعر في بعض قصائده.

جدل الذات والآخر في «أبجدية الروح»

عند عبدالعزيز المقالح

في مقال له بالعنوان السابق جدل الذات والآخر في «أبجدية الروح» لعبدالعزيز المقالح، يبرز عزالدين ذلك الطابع الجدلي الأصيل في مناقشته للديوان، حين يعرض علينا ألوانًا من علاقة الذات بالآخر تأخذ شكل التماهي مرة وشكل التضاد أخرى، حتى يصل بنا إلى أن هذه الأشكال المختلفة من علاقة الذات بالآخر قد بلغت حدّاً من التعقيد بحيث يصبح أمامنا مربع للعلاقات على النحو الآتي.

- **علاقة خطاب الشاعر إلى نفسه.**
- **علاقة خطاب الشاعر إلى الآخر.**
- **علاقة خطاب الشاعر عن الآخر.**
- **علاقة خطاب تماهٍ مع الآخر.**

ويخلص من ذلك إلى أن «الآخر في أي شكل من أشكاله هو بمثابة المرآة التي تتجلى فيها الذات لذاتها، التي يتضح فيها ومن خلالها وعي الذات بذاتها، التي تجد فيها الذات طرقًا للتحقق على نحو أوقع وأفضل وأصح بالنسبة إلى نفسه»[٢٤] وكل ذلك يتم عبر تقابلات من الأحوال جدلية الطابع مثل ما يتصل بإقبال الشاعر أو نفوره، تقبله للأشياء أو رفضه إياها، بوعيه بها أو لا وعيه، وباختصار، أي بالعلاقات الإيجابية والسلبية التي تربط بين الشاعر والأشياء.

ويترتب على ذلك إمكانية أن تطرح الذات ذاتها من خلال الآخر بالخطاب إليه أو عنه أو بالتماهي معه. وربما تنقسم لكي تصبح موضوعًا لذاتها أحيانًا.

وإذا كان من السائد الاعتقاد بأن تكشُّف الذات لنفسها يحلُّ مشاكلها فإن رؤية عزالدين تناقض هذا تمامًا، فهو يرى أن «المزيد من تكشُّف الذات لنفسها، أي المزيد لمعرفة الذات لذاتها ليس حلاً من الحلول التي تريح الذات، بل يقول إن العكس قد يكون صحيحًا، أي أن أعباء الذات عندئذٍ تزيد، إذ إن همومها تتزايد بقدر ما يتزايد وعيها بذاتها... وعندما يكون الآخر وسيلة أو أداة تعذيب للذات، فإنه يمكن أن يشكل في الحقيقة أزمتها، في هذه الحالة يستوي أن يكون الآخر فردًا أو يكون جماعة، صديقًا أو عدوّاً، لأن في كل الأحوال هناك عذابًا للذات يتحقق بشكل أو بآخر بغض النظر تمامًا عن موقف الآخر من هذه الذات[٢٥].

جماليات السلب
قــراءة في ديــوان
«بالأصابع التي كالمشط» لمحمد سليمان

يبدأ عزالدين إسماعيل مقاربته لهذا الديوان بتقرير حقيقة مهمة تجمع بين عمومية شعر أي شاعر وخصوصية شعر محمد سليمان، وهي أن التجربة الشعرية في هذا الديوان - كما في أي ديوان - ينبغي ألا تقرأ منفصلة بطبيعة الحال عن دواوين الشاعر السابقة، لكنه يختص من دون هذه الدواوين ديوان «سليمان الملك» حيث يعرض مقطعًا من قصيدة تعبر تعبيرًا صادقًا عن ذات هذا «السليمان» الذي هو الملك بصورة مباشرة، ويرى فيها مدخلاً جيدًا للحركة مع هذه الشخصية التي سنلم بأطراف كثيرة من أزمتها خلال الديوان كله الذي يلخص لنا أن سليمان في صوره: النبي والملك والحكيم، فقد كل ذلك، نبوءته وحكمته وقوته، ولم يبق له سوى مملكة مزيفة لا تنتظر بعد الكلام سوى الكوارث:

الكلام انتهى.

جاء وقت الزلازل.

ويربط عزالدين بين ديوان «سليمان الملك» وديوان «بالأصابع التي كالمشط» في أمرين يتوافقان في أحدهما: وهو أن كلاً منهما يدور حول شخصية محورية بعينها: شخصية الملك سليمان في الأول وشخصية «نورا» في الأخير. ويختلفان في الآخر حيث إن شخصية سليمان شخصية ذكورية لها رصيد في خلفية القارئ العام - العادي وغير العادي - في واقعنا التراثي، وهو ما يسعف كثيرًا في تتبع رموز الشاعر واستكناه مراميه، بينما في المقابل نجد شخصية «نورا» شخصية أنثوية تمثل جوهرًا أنثويًا مجردًا حيث لا مجال للتحديد الدلالي النهائي أو القريب منها مما يجعل التأويل منفتحًا إلى أقصى مدى. لماذا؟

يجيب عزالدين إسماعيل: لأن «نورا» اسم لأنثى ستطالعنا منذ اللحظة الأولى في هذا الديوان وستستمر إلى نهاية الديوان. كما يرى عزالدين أن الديوان ينفتح على ثلاثة آفاق كبرى هي:

١ - عالم النفي.

٢ - عالم الاحتمال.

٣ - عالم السؤال.

وامتزاج كل ذلك في أفق واحد يتحرك فيه النفي والاحتمال والتساؤل غير المطمئن.

وهو يرى أن الشاعر لجأ إلى التعرف إلى الأشياء بالنفي يقول: إننا لا نعرف الأشياء - في كثير من الأحيان - «إلا عن طريق السلب، فالسلب هو الذي يصبح أداة التعرف، أن تعرف أن هذا ليس هكذا، وهو ليس كذلك، وليس كذلك إلى ما لا نهاية، تأتي ليس نافية لكل احتمال ممكن، ولكل تصور ممكن، وفي الوقت ذاته يحدث مع كل نفي مزيد من التحدد، وحين أقول: إن هذا هو محمد وليس إبراهيم فإنني قد استبعدت إبراهيم من المعرفة فأصبح البحث محدودًا بقدر ما استبعدت من السلب الذي تم بهذه الطريقة، وهكذا يلعب السلب أو النفي دورًا تأسيسيًا للوعي وللفهم وللحس وللإدراك الكلي للأشياء له خطره الكبير في هذا العمل الشعري»[٢٦].

ويقف عزالدين في مدخله لقراءة الديوان عند عتبة من أهم عتبات النص، ذلك هو العنوان: «بالأصابع التي كالمشط» مهملاً اللوحة التي وضعها الفنان الرسام على الغلاف لأنها تكررت في أعمال أخرى سابقة مما أفقدها خصوصية الدلالة هنا، ويستعرض ما يترتب على هذا العنوان من دلالات (سيميوطيقية) يتسع أفقها الرمزي ليشغل مستويات مختلفة من المعاني، بدءًا من الأصابع التي تتخلل ما نقول عنه - إنه الشيء المفرق والمشعث، ولا بأس من مشط يعيد الأشياء إلى نظامها.

هل هي الأصابع التي ترسم حيث يصنع الشاعر كل شيء في هذا الوجود رسمًا؟ لا شيء يوجد أمامه يرسمه، كل الأشياء مرسومة.

إن الشاعر يضع جزءًا من قصيدة له على ظهر الغلاف تقول:

أرسم الدائرةَ امرأةً
والرجل خطّاً
أضع شمعةً
وأدعوها السرة
وغيمة، وأندهُ الحنين

في الغرفة مقعدٌ لاثنين
رجلٌ بطول صرخة
ومتاهة[٢٧]

النص بدأ بفكرة الرسم، فهل معنى ذلك أن الشاعر يصنع كل شيء في الوجود رسمًا؟ ليس كل هذا قطعيّاً؛ لأنه لا يحمل دلالة نهائية حيث نجد سياقات مختلفة ترد فيها كلمة الأصابع والإشارة إليها، وسواء هذه الأصابع أو الأصابع التي أشار إليها الشاعر في دواوينه السابقة بوصفها علامة من العلامات الأساسية البارزة.

تظل التأويلات المحتملة: هل تتحول فكرة الأصابع التي كالمشط إلى الآلام التي تتوغل في ضمير الإنسان، وتصبح الوسيلة المحركة لكل الجروح التي تنطوي عليها النفس وتثير آلامًا مرتبطةً بها؟

هل هذه الأصابع هي التي تندس في باطن الإنسان بلا سبب لكي تنكأ جراحه، وتلقي به على أرض هذا العراء المهشم المحطم والمبدد المشعث المشقق، هل للأصابع دور في هذا؟

وهكذا ما إن يفرغ من دلالات الأصابع التي من البداهة أنها أصابع معنوية يمكن أن يتصورها الإنسان كما شاء على مستوى الدلالة، حتى ينتقل إلى «نورا» تلك الشخصية الأنثوية المنفتحة على دلالات لا نهائية في محاولة للتعرف عليها تُبرز جماليات السلب التي تنفي عنها أشياء لتحددها، فهي:

لم تكن قصيرةً
كشهر فبراير
ولا بضفائر طويلةٍ لتصبح أسيرتي
لم تكن نحيفةً جدًا
ولا بردفين يشبهان الماضي
لا تشبه صورتها
ولها صوت لا يشبه بجعًا يتأرجح فوق الموج
صوتها لم يكن كهفا

وثديها لم يكن قد طفا

لم تكن دورقًا ولم أكن صنبورًا

وهكذا تطل جماليات السلب عن طريق النفي مستمرة إلى أن تأتي مرحلة يتأرجح فيها الشاعر بين السلبي الإيجابي مثل:

كنت ولدًا قادمًا من هناك

وكانت بنتًا

ولم تكن مجرد امرأة (نلاحظ النفي والإثبات)

كانت ملكة

ثم تأتي مرحلة ثالثة فبعد أن انتقلنا من السلب إلى مرحلة ما بين السلب والإيجاب ينتقل بنا الشاعر إلى مرحلة التقرير الإيجابي:

كانت امرأةً

من هواءٍ وماء

وكانت غبارًا ونارًا

محلِّقة في السرير

فنكتشف أن حديث الشاعر عن امرأةٍ أو أنثى هي رمز أكثر منها واقعًا، أنثى تجمع بين العناصر الأربعة للوجود التي تحدث عنها الإغريق قديمًا: الهواء والماء والتراب والنار.

فهل نقول عبر صور متلاحقة عرض لها الشاعر: إنها الحياة هكذا على وجه التعميم؟ هل هي الحكمة حكمة الحياة؟

تظل الأسئلة يطرح بعضها بعضًا في دائرة لا تنتهي. وربما يتضح لنا في النهاية أن كل ما يحدث ليس حقيقيًا، أن كل هذا وهم كله مرسوم «كله في النهاية يؤول إلى عملية الرسم والتخيل والتصوير التي يبني بها هذا الكيان، نحن نواجه الأسئلة المحيرة التي تعكس القلق، إنها مجموعة من الأسئلة»[٢٨] وهذه الأسئلة التي حاول عزالدين أن يطرحها تعكس الحيرة والتشتت والقلق إزاء الأشياء.

ويرى عزالدين أن محمد سليمان ينقلنا في هذا الديوان «من احتمالات لا نهائية إلى صور من النفي الذي لا يثبت شيئًا، إلى الأسئلة المفتوحة التي تتعلق بالأنثى، وإذا نحن حاولنا من خلال كل هذا أن نستنبط شيئًا أو نستنبت شيئًا لاحت لنا إشارات إلى الرغبة في المعرفة، ومن هنا يصبح الشعر أداة ووسيلة إلى التعرف، والشاعر يمارس هذه العملية بقدر ما يطيق، لأنه لا يرضى الواقع، ولا يرتضي دائماً الصورة التي هي قائمة من قبل على أنها مبدأ أساس في أية عملية شعر أو في أية عملية إبداع على الإطلاق[٢٨].

يقول محمد سليمان:

فارسم كالقرصان إذًا

وتحرر من ألواح الماضي

تعرف أن الصوتَ يدٌ والعينَ كتاب

وتعرف أن امرأةً في العشرين فضاء يغلي

تعرف أن الأرض امرأةٌ تأكل ما ولدته

وتعرف أن الأبعد أدنى

ويجيب عزالدين إسماعيل متسائلاً: هذه الدعوة إلى التحرر من صورة الماضي المتخشنة كما يصورها في القصيدة، من أجل ماذا؟ من أجل كسب لمعرفة حقيقية، وكأن عملية الرسم التي أولع بها الشاعر هي وسيلة من وسائل كسب المعرفة، فهو يكتسب المعرفة من خلال الأشياء، وهو يرسم الأشياء تتراءى له كما يتخيلها. أو كما يريد أن يتخيلها لنفسه ولنا، وإنتاج الوجود بما هو وجود يتم عن طريق التخيل وطريق هذا الرسم، وقد اعتمد في هذا على القصيدة التي تحمل عنوان الديوان حيث تبدأ برسم الأشياء، ومن ثم إيجادها كأن الرسم عمل سحري: ترسم الشيء فيوجد، كأنه السحر تمامًا.

وينتهي عزالدين إلى أن هذا الديوان ينطوي على قدر لا بأس به من التجريد الذي يحدث قدرًا من الغموض والالتباس، وإن اكتسى بشكل ما بالغنائية التي تتضح في ذلك الترديد الصوتي الإيقاعي الذي يستهل به بعض أبياته بديلاً من القوافل.

ويخلص إلى حقيقية نقدية وفنية لا يني يكررها عند كتاباته النقدية حول شعر الحداثة بشكل عام حين كتب يقول:

من الخطأ أو الخطر أن يصبح السؤال عند تلقي النص الشعري هو: ماذا يريد الشاعر أن يقول؟ وكفى، لا بد أن ندرك بطبيعة الحال ماذا يريد الشاعر أن يقول في عمله الشعري أو ماذا لا يريد أن يقول، ولكن هذا لا يكفي، ستظل لكيفيات القول الشعري أهمية لا تقل عن المقول نفسه ولا تنفصل عنه.

****

الهوامش

١ - عزالدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي الشعر، منشورات مركز الفيصل، الرياض ٢٠٠٦م، ص٧.

٢ - السابق: ص٩.

٣ - السابق: ص٩.

٤ - السابق: ص١٨.

٥ - السابق: ص٢٠.

٦ - السابق: ص٢٦.

٧ - السابق: ص٤٨.

٨ - السابق: ص١٥٩.

٩ - السابق: ص١٦١.

١٠ - السابق: ص١٦٢.

١١ - السابق: ص١٦٢.

١٢ - السابق: ص١٦٣.

١٣ - السابق: ص١٦٤.

١٤ - السابق: ص١٦٤.

١٥ - السابق: ص١٦٦.

١٦ - السابق: ص١٦٦.

١٧ - السابق: ص١٦٧.

١٨ - السابق: ص١٦٧.

١٩ - السابق: ص١٦٩.

٢٠ - السابق: ص١٧١ - ١٧٢.

٢١ - السابق: ص١٧٣.

٢٢ - السابق: ص١٧٤.

٢٣ – السابق: ص١٧٧.

٢٤ – السابق: ص٢٢٢.

٢٥ – السابق: ص٢٢٣.

٢٦ – السابق: ص٢٣٩.

٢٧ – السابق: ص٢٤١.

٢٨ – السابق: ص٢٤٨.

٢٩ – السابق: ص٢٥٠.

****

عز الدين إسماعيل وفكرة الاختلاف

د. مجدي أحمد توفيق(*)

(١)

اتخذ افتتاح كتاب «الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة لعز الدين إسماعيل» طابعاً سيرياً في أوله. هذا الطابع السيري له قيمته وأهميته لأنه يكشفُ اتصال المشكلاتِ التي يعالجها الكتابُ بالقضايا الفكريةِ التي كانت مدارَ الجدل بين الكُتَّابِ قبل تأليف الكتاب في أواخر الخمسينيات. ذلك أن الافتتاحَ يشيرُ إلى نوعين من الدراسات ظهرا في القرن العشرين: الأول مهتمٌّ بتحقيق الكُتُب القديمة وعرضِها عرضاً تاريخياً وأدبياً، والآخر مهتمٌّ بالأصول والمبادئ التي تُستَفادُ من الآداب الأوروبية، وتنظر من خلالها إلى التراث الأدبيِّ العربي، كما فعل المازني في كتابه «الشعر: غاياتُه ووسائطُهُ» متأثراً بهازلت، وكما فعل المازني والعقاد في كتابهما «الديوان»، وكما فعل العقاد في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي». وسرعان ما أدى هذان النوعان إلى انقسامٍ ملحوظٍ بين فريق المجددين الذين يُقْبِلون على الثقافة الغربية الحديثة، وفريق المحافظين الذين يكتفون بالتراث العربي. وزاد الأمرُ طرافةً أن نشأ صراعٌ آخر بين فريق المجددين القدامى – المجددين الذين صارت أفكارهم قديمةً بمرور السنين – وفريق المجددين الأحدث الذين واجهوهم وواجهوا معهم فريق المحافظين الأول، بأفكارٍ أكثر جدةً. وبدا لعز الدين إسماعيل الشاب أن الجدلَ كله نقديٌّ لا أدبيٌّ، فانصرف إلى دراسة النقد الأدبي، وكرَّسَ له حياته إيماناً منه بحاجة المجتمع إلى العمل الدائب في ميدان النقد. وقد اتخذ له فيه طريقاً من أشق الطرق، أو أشقها، هو طريق الربط بين الدراسة الجمالية والنقد الأدبي[1].

(*) أستاذ النقد الحديث المساعد بقسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة الفيوم.

(١) د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٢م، ص ٥، ٦.

كان هذا الاختيار الباكر وعياً صريحاً بوجودِ نوعيْن من الأفكار المتصارعة: الأول أفكار عربية، والآخر أفكار غربية، الأول تراثي قديمٌ، والآخر وافد حديثٌ. وأهم ما في هذا التقسيم الذي دار الجدلُ في ضوئهِ التمييز بين القديم والحديث؛ فليس المهم، من وجهة نظر العلم، أن تكون الفكرة عربيةً أو غربيةً، المهمُّ أن تكونَ جديدةً مثمرةً. فقد تكون الفكرة غربيةً وليست حديثةً، وقد تكون حديثةً وليست غربيةً أو عربيةً، لا يعنينا في شيءٍ مصدرُها، وإن يكن مصدرُها خصماً، مادامت مثمرة. ولا ينتبه الناسُ، عادةً، إلى حقيقةٍ بدهيةٍ بسيطةٍ شديدة البساطة، تقضي بأن الغربَ ليس دولةً واحدةً بأية حالٍ من الأحوال. الغربُ بؤرةٌ تستقطب الأفكارَ الجديدة، والطاقات العقلية الباحثة، من كل حدب وصَوْب. ولم تستطع اليابان، والصين، والدول الأسيوية النمور، أن تتخذ لها مكاناً على مائدة العالم إلا بفضل استيعاب الأفكار الجديدة وإنتاجها. ولا يكتفي العلمُ من الفكرة، وهو يُغَيِّرُ العالم، بأن تكون الفكرةُ جديدةً؛ فجِدَّتُها تُوْجِبُ فحصَها، ولكنَّ إثمارَها وفوائدَها ستمدُّ لها من عمرِها، وتُحَوِّلُها بين يدي البحث العلمي إلى كشوفٍ مثيرةٍ، وحقائقَ مستقرةٍ. ونقطةُ البدء دوماً تكمن في اكتشاف جِدَّةِ الفكرة. ولن نستطيعَ أن نتعرفَ جِدَّةَ الفكرة، بداهةً، حتى نشتغلَ بالتمييز بين الأفكار، وننكبّ على تحديد الفروق الدقيقة بين الفكرةِ والفكرة. ولن تستقلّ فكرةٌ بنفسِها حتى تختلفَ بنيتُها عن شبيهاتِها وتَنْمَازَ منها. حينئذٍ يغدو العلمُ معرفةَ الاختلافات، وجمع التفصيلات، ورصدَ الحدود.

اختار عز الدين إسماعيل طريقاً ترتفع عليه رايةُ الاختلاف. ربما لا تراها العينُ، ربما لا تسمع باسمِها الأذن، ربما لا تنطقُ اسمَها الأفواه، ولكنها تقبع في الوعي، لا تستطيع منها فكاكاً. وليس الاختلاف هو عينه الخلاف. ليس المراد نصرةَ المحدثين على المحافظين، أو نصرة المحافظين على المحدثين. ليس المراد تعميقَ الصراع بين قوىً مختلفةٍ في المجتمع. وإنما الاختلافُ معرفةُ الفروق. لهذا اختلفت استراتيجيةُ البحث عند عز الدين إسماعيل، فبدلاً من تقسيم المشهد إلى فرقٍ متصارعةٍ، أصبح الهدفُ بيانَ فروقِ الأفكار. أصبحت استراتيجية البحث طلب الاختلاف لا الخلاف.

(٢)

تكمن كلمةُ الاختلاف في آخر كلمةٍ من كلمات العنوان: «المقارنة». لا بد أن تجرنا كلمة المقارنة، أول ما تجرنا، إلى الدراسات المقارنة؛ لأن الكلمةَ قد أصبحت مقترنةً في الأذهان اقتراناً قوياً بحقل الدراسات المقارنة من حقولِ البحثِ العلميِّ الحديث. وبهذا التوجُّه نكونُ قد جددنا فكرةَ البحث عن العلاقة المزدوجة بين العربي والغربي، ونكون قد أحيينا، من طرفٍ بعيد، فكرةَ الخلاف. لقد أصبحت بعضُ الدراسات نوعاً من إرضاء الشعورِ القومي يلتمسه البحثُ في تقديم البراهين على أن بعضَ الأدب العربي قد أثَّر في بعض الأدب الغربي. وأصبحت، في المقابل، بعضُ الدراساتِ الأخرى نوعاً من إرضاء الشعور بأهمية الحداثة يتخذُ إليه السبيلَ من إثبات أثر الأدب الغربي على الأدب العربي. وأفضى الإحساسُ المتزايد بهذه المشاعر إلى استخدام كلماتٍ ذوات طبيعةٍ سياسيةٍ مثل التبعية والهيمنة والاستقلال والمقاومة، كأننا إذا تأثرنا بشيءٍ من آداب العالم فإننا نفقد استقلالنا، وكأننا لن نحقق استقلالَنا حتى يكونَ الآخرون تابعين لنا. الأمرُ كله أبسط وأدق.

يقول عز الدين إسماعيل: «ولكننا رأينا الفائدة تكون أتمَّ عندما نُلْقِي على تلك الحقائق ألواناً جديدةً من الأضواءِ بأن نقرنَ المفهومات القديمة إلى المفهومات الجديدةِ أو المعاصرة، أو بعبارةٍ أخرى حين نربطُ بين الماضي والحاضر، فنعرف ما في الجانبيْن من قيمةٍ، وما فيهما من نقص. وحين نتمثَّلُ القديمَ والجديدَ تمثُّلاً صادقاً على هذا النحو يكون من العبثِ إضاعةُ الوقت في الإزراء على هذا والانحياز إلى ذاك. وإنما سيدعونا الوعي الرشيد إلى تركيز جهودنا في البحث المُجْدي النافع الذي ينشُدُ الحقيقة. ونستطيع أن ندَّعِي أن هذا الباب من المقارنة، فضلاً عن قيمته السابقة، لم يسْبِق له نظيرٌ في المؤلفات العربية، لأن ما ظهرَ لدينا حتى الآن من كتب الأدب المقارن لا يعدو أن يكونَ عَرْضاً لنظرية الأدب المقارن، أو دراسة تطبيقيةً خاطئةً، لأنها تقوم على عقْدِ المقارنة بين المعاني الجزئية في عمليْن أدبييْن، أو بين العملين في مجموعهما. وحقيقةُ الأدب المقارن تقوم على عَقْد المقارنة بين الظواهر الأدبية الكبرى. ولذلك أفردنا الفصلَ الأولَ من هذا الباب لمقارنة مفهوم الشعر عند العرب - وهو المفهوم الذي شكَّلَ نظرتَهم الجمالية وحدد

موقفهم الجماليَّ - بالمفهوم العام السائد في العصر الحاضر. وبهذا ازداد المفهوم القديم وضوحاً، كما اتضحت الفروق الجوهرية بينه وبين المفهوم المعاصر»[٢].

إن التمايُزَ بين المفهومات، قديمِها وحديثِها، تمايزٌ جليٌّ. وليست الحكمةُ أن نقيمَ بين القديم والجديد تنازعاً أو تعارضاً. إنما الحكمة أن نربطَ بين الماضي والحاضر، ونجعل منهما أضواءً نلقيها على الحقائق. من العبث أن نُضَيِّعَ الوقتَ في الإزراءِ على هذا أو الانحيازِ إلى ذلك. بعبارةٍ أخرى من العبث أن نُغَذِّيَ دوافعَ الخلاف. إن الوفاءَ للوعي الرشيد واجبٌ. هذا الوعي الرشيد لا يعبث، يُؤْمِنُ بالتقويم الموضوعي للماضي والحاضر جميعاً، ويركز جُهْدَه في البحث المُجْدِي النافع الذي ينشُدُ الحقيقةَ بمعزلٍ عن خدمة أغراضٍ سابقةٍ على البحث. ولم تخدم كتب الأدب المقارن - قبل كتاب «الأسس الجمالية» في ما يرى المؤلف - هذا الوعي الرشيد الذي يبحث عن الحقيقة، لهذا يعقِدُ المقارنةَ بين الظواهر الأدبية الكبرى لا بين المعاني الجزئية. والحقيقةُ كلمةٌ تدل على البحث العلمي المحايد وترشِد إليه. وهي، في البحث المقارن، تتطلب النظرَ في الظواهر الكبرى التي تبلورها المفهوماتُ، قديمُها وحديثُها. ولهذا سيعقِدُ الكِتابُ - أو عقد - المقارنةَ بين مفهوم الشعر عند العرب الذي شَكَّلَ نظرتَهم الجماليةَ، والمفهوم العام السائد في العصر الحاضر. وسرعان ما يقود هذا الضربُ من البحث إلى مطلب الفروق الذي هو عينُهُ مطلب الاختلاف. هذه الفروق زادت المفهومَ القديمَ وضوحاً، فهي ضرورةٌ للمعرفة الصحيحة، لهذا يمكن أن نُعَرِّفَ المعرفةَ العلمية بأنها معرفة الفروق. يقول عز الدين إسماعيل: «وقد أدت هذه المقارنةُ إلى الوقوفِ عند الفروق الدقيقةِ التي تميِّزُ نظرية الفن للفن العربية عن النظرية الحديثة»[٣]. من السهلِ أن نفرحَ بلوحاتٍ عريضةٍ تضم المفهوم القديم والمفهوم الحديث معاً. ولكنَّ التسويةَ بين المفهومات والعجز عن تبيُّن تمايزها، يمنعاننا من الإدراك الصحيح الواضح للمفهومات، ويرسمان لنا خرائطَ للمعرفة كثيرة الخطأ، يختلط فيها القديمُ بالحديث، ويبدو فيها ساكناً لا يتحرك، لا يتقدَّم، ويثبت عند مشهدٍ واحدٍ لا يعدوه، يمحو ما عداه.

---

(٢) السابق، ص ٨.

(٣) السابق والصفحة.

(٣)

لقد انعكست هذه المطالِبُ على بنية الكتاب ، فانقسم الكتابُ إلى أربعة أبوابٍ: الباب الأولُ نظريٌّ عـامٌ، يتناول نظريةَ الجمال والأسس الجمالية للنقد، وهو في ثلاثة فصولٍ: الأول يفرِّقُ بين الأستطيقا والجمال، فكان أول صورةٍ للبحث المعنيِّ ببيان الفروق بين المفهومات، وإن يكن ليس موضوعُهُ الصراع بين القديم والحديث تحديداً، أو العربي والغربي بتعبيرٍ ثانٍ. ويفرِّقُ الفصلُ الثاني بين مفهوميْن آخريْن: الأول هو الجمال، والآخر هو القبح. ويعرِضُ الفصلُ الثالث الأسس الجمالية للنقد: المنفعة، التعليم، الأخلاق، المجتمع، النفس، الجمال البحت.

ويتحَوَّلُ البابُ الثاني عن المفهوماتِ الحديثة التي عرضها الباب الأول إلى مناقشة الأسس الجمالية في النقدِ العربي، يناقشُها من خلال فصلين، موضوع الأول منهما النظرية الجمالية عند العرب وصداها في النقد الأدبي، وموضوع الثاني الأسس الجمالية في النقد العربي: اللفظ والمعنى، والأسس الجمالية الذاتية – التي سبق سردُها – والأساس الجمالي الخالص.

ويختص البابُ الثالثُ بأن يُقَدِّمَ تفسيراً للنظرية الجمالية العربية، يردها، في فصلٍ أول، إلى مؤثراتٍ عامةٍ، طبيعية كالبيئة والجنس، وخارجية كالتأثر بالأمم الأخرى، ويردها، في فصلٍ ثانٍ، إلى مؤثرات المجتمع واللغة.

ثم يأتي الباب الرابع الذي اختص بالمقارنة. تهيأ الكِتابُ للباب الرابع بعد خطواتٍ ثلاثٍ لأبوابٍ ثلاثةٍ، الأولى نتبيَّن فيها المفهوماتِ الحديثةَ، والثانية تحدد المفهوماتِ القديمةَ، والثالثة تفسِّرُ المفهومات القديمة، وبتفسيرِها يكتمل تهيئة الضربيْن من المفهوماتِ للمقارنة: المفهومات الحديثة من ناحية، والمفهومات القديمة من الناحية الأخرى، فإذا بالمقارنة تستحضر المفهوميْن، وتعقد بينهما المقارنة. وهذا ما يتجه إليه الباب الرابع، وهو يُفَصِّلُ، في فصلٍ أول، مفهومَ الشعر، المعاصر والقديم، ثم يُفَصِّلُ، في فصلٍ ثانٍ، نظرية الفن للفن الحديثة والقديمة، مستخلصاً الفروق بينها.

يظهر البحثُ عن الفروقِ والاختلافات في الكِتاب بصورتيْن: الصورة الأولى تتكشّفُ فيها الفروقُ بين مفهومٍ ومفهوم في السياق الحديث وحده، أو في السياق القديم وحده بعض الشيء، والصورة الأخرى تنكشف فيها الفروق بين المعاصر والقديم.

وعلى هذا النحو تكون المعرفة العلمية في الكتاب معرفةً بالاختلافات في جوهرها، وإلماماً بالفروق في صلبها.

إن فكرة الاختلاف، في جوهرها، جديرةٌ بأن نتأملها تأملاً عميقاً، وجديرةٌ بأن تكون مشغلة العقل العلمي لوقتٍ غير قليل. ويسمح لنا كتاب عز الدين إسماعيل- على الرغم من العقود التي انصرمت منذ ألفه رسالةً أكاديميةً ناقشها الأستاذ أمين الخولي- بأن نقف بين يدي الفكرة، وأن نُلْقِيَ عليها بعضَ الضوء.

(٤)

ليس غريباً أن يختلف الناس، «وطبيعيٌّ أن يختلِفَ الناسُ في فهم الأشياء، بخاصةٍ إذا كانت من طبيعةٍ مرنةٍ كما هو الشأنُ في الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة»[٤]. وينبغي أن نتقبل الخلاف بوصفه أمراً طبيعياً لا مفر منه؛ «فاختلاف الناس إذًا حقيقةٌ قائمةٌ، وستظل كذلك ما دامت الأشياءُ في تغيُّرٍ مستمرٍّ، وما دامت النفوسُ أيضاً خاضعةً لهذا التغيُّر»[٥]. وقد يتوهم الناسُ أن العلمَ بمنأىً عن الخلاف، على تقدير أنه مشغولٌ بأن يرصُدَ الحقائق الراسخةَ التي تصير بدهياتٍ لا مجالَ لأن يختلف حولها العلماء. ولكنَّ العلمَ ليس أقل من النشاطات الإنسانية الأخرى قبولاً للخلاف، إن لم يكن من أكثرها حظاً منه. بل إن الحقائق العلمية عينها لا تخلو من التغيُّر«فالحقائق العلمية في تغيُّرٍ مستمرٍّ، وتختلف اليوم عنها بالأمس»[٦].

وما أن ينشأ الخلاف حتى يقع الاستقطاب، فينجذب حول الخلاف طرفان متعارضان. وأسهل حلٍّ لكي يتجنَّبَ الباحثُ وطأة الخلاف أن يتجه إلى حلٍّ وسطٍ

(٤) نفسه، ص ٢٩ .
(٥) نفسه، ص ٦٥ .
(٦) نفسه، ص ٦٧ .

تصالحيٍّ تتلاقى لديه الأطراف المتعارضة ويرتفع الخلاف. ولكن الحلول الوسط ليست دوماً بالحلول المُثْلَى. «ورأيي أن الحلولَ الوسط – رغم ما يمكن أن تنطويَ عليه من أفكارٍ قيمةٍ – لا تدفع بالمشكلةِ دائماً إلى مجالٍ حيويٍّ بقدر ما تعين على خمودها... »[٧]. والأفضلُ من الحلول الوسط أن ننتهجَ المقارنة المحايدة التي تقدِّرُ لكلِّ شيءٍ ميْزاته وعيوبه، وتُبْرِزُ اختلافَهُ عن الأطراف الأخرى.

والنقطةُ الأساسُ التي يقيم عليها الكِتابُ تمييزه بين النقد العربي القديم من ناحيةٍ، والنظرية الجمالية الحديثة من الناحية الأخرى، هي وصفه للنقد العربي القديم بأنه ينتمي إلى ما أسماه باسم «النقد الشعبيِّ». ويظهرُ المقصودُ من النقد الشعبي بمقابلته بنوعٍ آخر من النقد يرجع فيه صاحبُهُ إلى نظريةٍ استطيقيةٍ متماسكةٍ واضحةِ المعالم، أما النقدُ الشعبي فهو الذي يقف عند تذوُّقِ العمل الفني، والقول بجماله وقبحه، دون أن يؤول الحكمُ إلى نظريةٍ أو أساسٍ استطيقيٍّ واضح المعالم[٨]. ولا يعني هذا التمييز أن النقدَ العربي بطابعه الشعبي يخلو من الأسس الجمالية التي تقف وراء الحكم النقدي؛ فلدينا مادةٌ وفيرةٌ من النقد العربي القديم تؤذن بأسس جمالية متنوعةٍ حاضرةٍ فيها[٩]، ولكنها لا تتكامل في نظرية استطيقيةٍ كاملة، ولا تئول إلى بناءٍ نظريٍّ تام.

وحين يشرع الكِتابُ في عقد المقارنة بين مفهومي الشعر القديم والحديث، ثم بين فكرتي الفن للفن القديمة والحديثة، فإنه يستعين بكتاب دونالد استوفر – الناقد الأمريكي المعاصر– «طبيعة الشعر» الذي صدرت طبعته الأولى في سنة ١٩٤٦م[١٠]، وجعله دليله إلى المفهوم الحديث. وكشفت المقارنة عن اختلافٍ كبيرٍ في مفهوم القصيدة؛ فمفهومُ القصيدة في الحاضر ينهض على الفهم القائم على جمالية القصيدة، ومفهومُ القصيدة عند العرب ينهض على الفهم القائم على جمالية البيت المفرد[١١] .

(٧) نفسه، ص ٦٢ .
(٨) نفسه، ٢٧ .
(٩) نفسه، ص ٢٨ .
(١٠) انظر ص ٢٩٢ وما بعدها إلى نهاية الباب.
(١١) نفسه، ص ٣٠٨ .

وسرعان ما تفرعت هذه الفكرة إلى مجموعةٍ من الفروق، تَنْسِبُ إلى المفهوم الحديث، أولاً، تَحَدُّدَ المعاني، وتَنْسِبُ إلى المفهوم القديم الإبهامَ والاتساع، وتَنْسِبُ إلى المفهوم الحديث، ثانياً، النظرة الكلية إلى العمل، وتَنْسِبُ إلى المفهوم القديم النظرة الجزئية، وتَنْسِبُ إلى المفهوم الحديث، ثالثاً، فكرة التجربة الشعرية، وتَنْسِبُ إلى المفهوم القديم فكرة الصناعة[١٢].

أما عن نظرية الفن للفن، فإن المفهومَ القديم، وإن لم يكن قد اتخذ سمتَ النظرية المتكاملة، فإن عناصر المفهوم الحديث حاضرةٌ في المفهوم القديم، تكشف عن ميل النقد العربي إلى مذهب الفن للفن[١٣].

وبغض النظر عن قبول هذه الآراء الشجاعة أو إنكارها، فإن الأهم أن نلحظ ما ينشأ عن قراءة الاختلاف من تمايز الأطراف، وبروز كل طرفٍ بطابعٍ يخصه، ودخول كل طرفٍ في سياقٍ مستقل، وتلك هي اللحظةُ التي تتحققُ فيها المعرفةُ بالموضوع بريئاً من الاختلاط بموضوعاتٍ أخرى تَدُسُّ ملامحَها فيه لسببٍ أو لآخر.

(٥)

لفكرة الاختلاف بريقٌ باهرٌ في العصر الحديث. أغلب الظن أن فرديناند دي سوسير كان مصدر هذا البريق. فهو عالمٌ لغويٌّ عظيم التأثير في العلوم اللسانية الحديثة، يمثِّلُ كتابُهُ «محاضرات في علم اللسان العام» ما يشبه الدستور للعلم الحديث، يؤول إليه أصحابه دائماً. وهذه المكانة العظيمة التي يقترن بها اسم دي سوسيير تجعل كل فكرةٍ أطلقها في محاضراته تلك ذات أثرٍ عميق على الباحثين، وعلى البحث العلمي الحديث. وكانت فكرة الاختلاف واحدةً من الأفكار المهمة التي استخدمها سوسيير في كتابه، وجعلها أداته لكي يحل بها بعضَ المشكلات العلمية الدقيقة الكثيرة التي واجهها في عمله، ونقلها إلى طلابه.

(١٢) نفسه، ص ٣١٧، ٣١٨.

(١٣) نفسه، ص ٣٤٠.

ذلك أن دي سوسيير قد رأى أن الاختلاف فكرةٌ ضروريةٌ لكي تتحدد العلامة اللسانية، وتظهر بين العلامات الأخرى، وتنفرد بوظائف تؤديها، أو بمعانٍ تنبعث عنها.

قال سوسيير: «لا يتحدد الكيانُ اللساني تحديداً كاملاً إلا إذا تميَّزَ عن غيره وانفصل عن كل ما يحيط به في سلسلة المادة الفونطيقية (= الصوتية). فهذه الكيانات المحصورة والمتميزة عن غيرها، أو هذه الوحدات ، هي التي تتقابل في عملية اللسان وآليته»[١٤].

فكل كيان لساني، صَغُرَ أو كَبُر، لا بد له من أن يختلف، بداهةً، عن الكيانات الأخرى حتى يتميز، ويصير وحدة صوتية لها وظيفة خاصة. وجعل هذا شرطاً في المادة الفونطيقية يعني أن هذه الفكرة لا تختص بالكلمة وحدها، بوصفِها وحدة دلالية لها دلالةٌ مستقلة، ولكنها تتسع لكل وحدة صوتية وإن تكن فونيماً، وهو أصغر وحدة صوتية في اللغة.

والأمر، بهذا التصور، أوسع من تمييز كلمة، أو وحدة صوتية، بل هو يتَّسع ليكون أساساً للعلم اللساني كله، لا ينهض العلم إلا به.

يقول دي سوسيير: «فآلية علم اللسان وعملياته تدور كلها على الهويات المتماثلة، وأنواع التغاير والاختلاف ؛ فالهوياتُ هي النقيض المقابل لضروب التغاير»[١٥].

والاختلافُ، بهذه الصورة، يمكن، عقلاً ومنطقاً، أن يتسع فيتخالف الطرفان اللذان ننظر في اختلاف كل طرفٍ منهما عن الآخر، حتى يبعد الشبه بينهما، ويَغْرُب، ويتعذَّر الإمساك به. ومن المؤكد أن الناس، عادةً، لا تسأل عن اختلاف شيءٍ عن شيءٍ ما لم يكن بينهما قدرٌ من التشابه، أو الاشتراك، تجعل التمييزَ بينهما ضرورةً. ولا يزال بحثُ الاختلاف ضرورياً في هذه الحالة التي ينقطع فيها التشابُه بين طرفين، أو أكثر من طرفيْن، ويمتنع الخلط بين الأطراف، لأن معرفة الاختلاف تتطلب معرفته في مداه الواسع،

---

(١٤) فرديناند دي سوسيير : محاضرات في علم اللسان العام، ترجمه : عبد القادر قنيني، راجعه: أحمد حبيبي، المغرب، إفريقيا الشرق، ١٩٨٧م، ص ١٣١ .

(١٥) السابق، ص ١٣٨ .

كمعرفته في مداه الضيق. أضف إلى هذا أن الاختلاف الواسع بين طرفين لا يعني استحالة أن يجمعَ بينهما مشتركٌ ما، وإن يكن التماسُهُ غير قريب. لهذا جعلت عبارة دي سوسيير التماثل سمةً يستدعيها بحثُ الاختلاف والتغاير. وبالتقاء سمتي التماثل والتغاير يصبح بحثُ الاختلاف بحثاً متصلاً بفكرة الهويات اتصالاً وثيقاً.

من ثَمَّ يمكن فهمُ اللغة بوصفِها نظاماً تخالفياً differential، أو تمييزياً diacritical بعبارةٍ أخرى. ذلك أن «... الدال والمدلولَ كليهما كينونتان قائمتان على التعالق أو التخالف الصرف... »[١٦]. فالاختلاف أمرٌ ينفذ في بنية العلامة اللغوية نفسها.

ويمكن أن نشرح أهمية الاختلاف بمثلٍ ضربه جوناثان كلر، هو الطرق المتنوعة التي تتخذها اللغة للكلام عن المجاري التي يتدفق فيها الماء، كالنهر، والبحر، والترعة، وما شابه من كلمات، تقيم اللغة الفروق التصورية بينها استناداً إلى واحدٍ من عددٍ كبيرٍ من الطرق المختلفة، كالحجم، وسرعة التدفق، والانتظام أو التعرج، واتجاه التدفق، والعمق، والصلاحية للملاحة، إلخ...[١٧]. ويوضِّح المثل كيف تلجأ اللغة إلى طرقٍ للتمييز دلالياً بين العلامات اللسانية. ولكن اللغة تستطيع، كذلك، أن تميِّز بين العلامات صوتياً، ووظيفياً. وهذا يجعل مسألة الاختلاف واسعةً ومعقدةً بعض الشيء.

ويضرب جوناثان كلر مثلاً آخر. يفترض أنه يعلِّم تلميذاً بطيء التعلم اللون البني، فيعْرِضُ عليه حشداً من الأشياء البنية، وإذا بالتلميذ لا يتعرف على اللون البني. ولن يكون التلميذ قادراً على أن يتعلَّم اللون البني، فيما يقول كلر، حتى نعلمه التمييز بين البني والأحمر، والبني والأسفع، والبني والرمادي، والبني والأصفر، والبني والأسود. فلن يتعرفَ التلميذ اللون المراد حتى يدرك العلاقة بينه وبين الألوان الأخرى. فاللون ليس تصوراً مستقلاً تعينه بعضُ الخصائص الأساسية، ولكنه مفردةٌ في نظامٍ من مفردات الألوان، تعينها العلاقات بينها وبين المفردات الأخرى[١٨].

---

(١٦) جوناثان كلر: فرديناند دي سوسيير: أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمه : د. عز الدين إسماعيل- القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠٠م، ص ٧٧ .

(١٧) السابق، ص ٧٨، ٧٩ .

(١٨) السابق، ص ٨٠ .

وطبقاً لهرمان بارِّيت فإن تعريف دي سوسيير للعلامة اللغوية في محاضراته يجمع بين بعديْن: بُعْدٍ خارجي، وبُعْدٍ داخلي. ويُعَرِّف البحث الخارجي العلامة اللغوية بوصفِها قوة طاردةً centrifugal، ويمكن أن نسمي هذا الاتجاه في التعريف البحثَ السيميولوجي للعلامة اللغوية، لأنه يقدِّم العلامة في ارتباطها الضروري بخواص النظام، وارتباطها، من ثَمَّ، بالسماتِ السيميولوجية للغة. ويُقَدِّم البحثُ الداخلي عناصرَ التعريف تلك التي تتولد عن الطبيعة الانقسامية dichotomic nature للعلامة[١٩] .

وفي ضوء هذا التصور يقرر أن العلامةَ لا تُعْطَى أبداً في صورة جوهرٍ ثابتٍ له نواةٌ غير قابلةٍ للتغيُّر، ولكنها عادةً ثمرة وصف يكون فيه النظامُ اللغوي وحده محدداً لكلية العلامة، والتحليل اللغوي مجرداً لها بوصفِها مفردة term في النظام[٢٠] .

ويشرح كريستوفر نوريس مفهومَ الاختلاف difference عند سوسيير، موضحاً أن اللغة عنده شبكةٌ اختلافية للمعنى. ولا توجَدُ رابطةٌ من نوع واحد لواحد، تدل على نفسها بنفسها، تَصِلُ بين الدال signifier والمدلول signified؛ فالكلمةُ، منطوقةً ومكتوبةً، أداةٌ تخدم المفهومَ الذي تثيره. والطرفان كلاهما نتلقاهما بوصفِها لعبةً من الملامح المُمَيِّزة فيها يحدد المعنى اختلافاتُ الصوت والدلالة وحدها. هكذا تتميَّز، على المستوى الصوتي البسيط، كلمة (hat = قبعة)، من كلمة (cat = قطة) ، ويتولَّد المعنى عن تمايُز الصوامت الأولى في الكلمتيْن. والأمر نفسُهُ يقع بين كلمتي (bag = حقيبة)، و كلمة (big = كبير) بتمايُز الصوت اللين وسطيهما. واللغةُ ، بهذه الصورة، تمييزية diacritical، أو هي تُعَوِّلُ على الاقتصادِ البنائي للاختلافات التي تسمح للعناصر اللغوية بمدىً صغيرٍ نسبياً لكي تشيرَ إلى مخزون واسعٍ من المعاني المحتملة negotiable[٢١].

ولقد انتقل البحث الاختلافي إلى علم الأسلوب كما انتقل إلى البحث البنائي الذي تبنى أفكارَ دي سوسيير على ما هو معروف مقررٌ. في هذا الشأن التحليل المتميز لميشيل ريفاتير الذي تناول فيه قصيدة «الأشعة والظلال» لفيكتور هيجو. وقد وقف في بعض تحليله عند قول هيجو: «الكهوف التي لا يجرؤ العقلُ على أن يمضي فيها بعيداً». أما

(19) Herman Parret, Language and Discourse, Paris, Mouton, 1971, p. 21.
(20) Ibid, p
(21) Christopher Norris, Deconstruction, Theory & Practice, London, Methuen, 1982, p. 25.

التفسير التقليدي فإنه يربط العبارة بأمرٍ نفسيٍّ يخص الشاعرَ، فيرى هذا التعبير مردوداً إلى الوساوس النفسية الكبرى الملحة على هيجو. أما ريفاتير فهو يقرر أن تفسير الظاهرة الأسلوبية لا يكون صحيحاً حقاً حتى لا تُعَدَّ الظاهرة الأسلوبية شيئاً آخر غير كونِها ظاهرةً أسلوبيةً، من مثل هذه الاستعارة التي تبدو مأخوذةً عن الرواية القوطية. هذه العبارة ينبغي أن نفسِّرها بوصفها انحرافاً، أو بوصفِها متغيراً، فتصبح الكهوف ممراتٍ للمبادرة، لا وساوس نفسيةً ملحة[٢٢]. وبفضل أفكار الانحراف أصبح البحث الأسلوبي اختلافياً، وإن يكن هدفه الأول اختلافياً بمقدار سعيه إلى أن يكشف تمايُز أسلوب كاتبٍ ما، أو نصٍّ ما، أو نوعٍ أدبيٍّ ما عن غيره من الأساليب الأخرى.

أما دريدا ، والتفكيكيون من بعده، فلقد أخذوا يلحون على فكرة الاختلاف إلحاحاً شديداً. ذلك أن دريدا قد أدرك وجود توتر غير مستقر بين دلالة الكلمة والإمكانات الاختلافية لها، وهو أمرٌ يمثل مشكلةً اقتنع البنائيون، ومنهم رولان بارت نفسُه، بأن يعدوها تناقضاً ملغزاً لا يمكن تجنبه[٢٣].

وأدرك دريدا ما ذهب إليه دي سوسيير نفسه من أن كل علامة إنما تؤدي دلالياً إلى سلاسل اختلافية من كلماتٍ أخرى ، فأخذ يركز على فكرة الاختلاف، يعيد نحتها على نحوٍ جديد، ليبث فيها فكرة أن العلامة اللغوية اختلافية إلى أقصى حد، تتداعى وراءها السلاسل اللغوية، فترجئ المعنى، وتنشئ نوعاً من اللعب الدلالي الاختلافي المستمر بغير حد.

(٦)

لا أريد أن أقولَ إن كتاب عز الدين إسماعيل المهم يردد هذه الأفكار، أو يستوحيها. وإنما أريد أن أوضح أن هذا الكتابَ لا يزال عصرياً، يتجاوب مع فكرةٍ منهجيةٍ مؤثرةٍ في البحث المعاصر. وإذا كانت بعضُ الأفكار السابقة لم يتْبَعْها الكتاب، فإن الإشارة إليها تمثِّل نوعاً من البحث الاختلافي الذي يحدد طبائع الكتب والأفكار دون أن يكون تشويهاً لها، أو حطاً من قيمتها، أو استجابةً لرغبات التنازع معها.

(22) Michael Riffaterre, Text Production, translated by Perese Lyons, NewYork, Columbia University press, 1983, p. 14.

(23) Norris, Deconstruction, op.cit, p. 26.

وأريد الآن أن أسوق مثالاً آخر لبحثٍ اختلافيٍّ يتجه نحو التراث فيقرأ بعضَه قراءةً تضع نصب عينيها حاجات البحث المعاصر، ثم لا يفقد التراث المقروء في ضوء هذه الاستراتيجية في القراءة قيمتَهُ، ولا يختلط بالأفكارِ المعاصرة، فتنطمس اهتماماتُ صانع التراث، وتقتحمها اهتماماتنا الحديثة، فإذا بصوت التراث يصير صوتنا، وأفكاره تصير أفكارنا، يستوي أن نَعُدَّ هذا التداخل الصوتي علامةَ تَفَوُّقِ التراث، وإتيانِهِ بأفكارنا من قبل أن نتخيلها، أو نراه علامة صواب أفكارنا، واتساقها مع تراثنا، وقبولها لكي تُعْتَمَدَ أفكاراً للحاضر مكتسبةً من التراث شرعيةً للحاضر.

والمثالُ الذي أريد أن أعرضَه الآن هو واحدٌ من أهم مُنَظِّرِي البلاغة العربية، وأكثرُهم قبولاً عند المحْدَثِين، وهو تحديداً: عبد القاهر الجرجاني. أريدُ أن أعْرِضَ فكرة النظم التي أقامها في كتابه العَلَم: دلائل الإعجاز، وأنظر في تضاعيفها، فأتبين ما فيها من تشابهٍ واختلافٍ يجمعانها بالأفكار المعاصرة الحديثة، التي نراها تروج بين باحثينا المحدثين، ونراهم لا يكفون عن أن يسوقوها بين يدي عبد القاهر الجرجاني.

يقول الجرجاني: **«ومما يجب إحكامُهُ بعقب هذا الفصل، الفرق بين قولنا: «حروف منظومة»، و «كَلِم منظومة». وذلك أن «نظم الحروف» هو تواليها في النطق، وليس نظمُها بمقتضًى عن المعنى، ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحَرَّى في نظمه لها ما تحراه. فلو أن واضعَ اللغة كان قد قال «ربض» مكان «ضرب» لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد. وأما «نظمُ الكَلِم» فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمِها آثارَ المعاني، وتَرَتُّبُها على حسب تَرَتُّب المعاني في النفس. فهو إذاً نظمٌ يُعْتَبَرُ فيه حالُ المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو «النظم «الذي معناه ضمُّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشْي والتحبير وما أشبه ذلك، مما يُوجِبُ اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكونَ لوضع كلٍّ حيث وُضع، علةٌ تقتضي كونَه هناك، وحتى لو وُضعَ في مكان غيره لم يصلح»**[٢٤].

---

(٢٤) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر- القاهرة، الخانجي، ١٩٨٤م، ص ٤٩.

هذه هي الفكرةُ الأولى التي تبرز فيها أبعادُ النظم. وهو يريد أن يقرر فكرةً بسيطةً: تلك أن انتظام الكلمات في القول يأتي وفاقاً لانتظامِ المعاني في نفس صاحب القول وعقله، وهذا هو سر جماله وبلاغته. ولا يقول لنا الجرجاني شيئاً عن انتظام المعاني في النفس: كيف نعرفه؟، كيف نحدده؟ ما الدليل عليه؟. هو فرضٌ علميٌّ وجيه يمثِّل مسلَّمةً بحثية، أو مصادرةً أولى.

وينتهج الجرجاني أسلوباً اختلافياً في شرح الفكرة؛ فهو يشرح نظم الكَلِم عن طريق مقارنتهَ بنظم الحروف. لا يحتاج الجرجاني إلى فكرة الاختلاف بالوضوح الاصطلاحي والتعريفي الذي يقدمه المحدثون. وإنما يكفيه وعْيُهُ بأن التمييز بين المفهومَيْن يدل على طبيعتيهما.

والمَثَلُ الذي يضربه لشرح نظم الحروف – مثل ربض وضرب – يُغْرِي بأن نرده إلى فكرة اعتباطية العلامة التي ألح عليها دي سوسيير في محاضراته. ومن المؤكد أن المَثَلَ الذي ضربه يوافق الفكرةَ الحديثة إلى حدٍّ بعيد. ولكنَّ الجرجاني لم يستخدم عبارةَ اعتباطية العلامة. وكل هدفِهِ أن يدلل على نظم الكلم، ويجعل الفارقَ بينه وبين نظم الكَلِم أن الثاني يتبع انتظام المعاني العقلية، في حين لا يتبعها الأول. ولكن بصيرةَ الجرجاني الصافية قد هَدَتْهُ إلى حقيقة اعتباطية العلامة وإن يكن جهازُهُ الاصطلاحيُّ لا يحمل قولاً بها.

ومن المهم أن نلحظَ أن فكرة النظم بهذه الصورة التي يعرضها الجرجاني لها أبعادٌ إيديولوجيةٌ عميقةٌ مفهومةٌ في السياق الخطابي الذي يتحدث خلاله الجرجاني إلى قارئه[٢٥]. ذلك أن فكرة انتظام الكلمات في العبارة البليغة على مقتضى انتظامها في العقل تمثِّل حلاً يريده المفكر الذي ينتمي إلى المذهب الأشعري – والجرجاني أشعري على ما هو معلوم –، يواجه به فكرة خلق القرآن التي يقول بها المعتزلة، على تقدير أن الله عز وجل قد انتظمت المعاني في مراده فاتسقت الكلماتُ على منوالها ومقتضاها، ولا حاجة، بهذا، إلى الخوف من القول إن القرآن قديمٌ ثانٍ، أو إله ثان، ما دام قد خرج عن القديم الأول الله عز

---

(٢٥) أوضح دليل على وجود هذه الأبعاد الإيديولوجية في خطاب عبد القاهر الجرجاني انك لا تستطيع أن تتجاهل مشكلة إعجاز القرآن وهي قوية الظهور في الكتاب نفسه. انظر : ص ص ٣٨٥، ٤٠٦ . وانظر: ص ص ٤١٠– ٤٢٠ . وانظر الرسالة الشافية في إعجاز القرآن للجرجاني ملحقة بالكتاب ص ص ٥٧٥، ٦٢٨ .

وجل. ويبدو لي أن الفكرة على هذا النحو موافقةٌ، كذلك، لفكرة الكسب الأشعري؛ فالنص معانٍ منتظمةٌ في المراد الإلهي، ونُطْقُ الرسول له كسبٌ لما أراد الله فعله. وهذه الأبعاد العميقة لخطاب الجرجاني لا نظير لها في سياق علم اللغة الحديث.

يقول الجرجاني: **«واعلم أنك إذا رجعتَ إلى نفسِكَ عَلِمْتَ علماً لا يعترضُهُ الشك، أن لا نظمَ في الكَلِم ولا ترتيبَ، حتى يُعَلَّقَ بعضها ببعض، ويُبْنَى بعضُها على بعض، وتُجْعَل هذه بسبب من تلك. هذا ما لا يجهله عاقلٌ ولا يَخْفَى على أحدٍ من الناس. وإذا كان كذلك، فبِنا أن ننظرَ إلى التعليقِ فيها والبناء، وجعل الواحدة منها بسببٍ من صاحبتِها، ما معناه وما محصوله؟. وإذا نظرنا في ذلك علمنا أن لا محصولَ لها غير أن تعْمَدَ إلى اسمٍ فتجعله فاعلاً لفعلٍ أو مفعولاً، أو تَعْمَد إلى اسميْن فتجعل أحدهما خبراً عن الآخر، أو تُتْبِع الاسم اسماً على أن يكونَ الثاني صفةً للأول، أو تأكيداً له، أو بدلاً منه... »**[٢٦].

يُلْقِي الجرجاني مزيدَ ضوءٍ على فكرته. هنا نرى أن الجرجاني قد انصرف كليةً عن بحث انتظام المعاني في النفس، أو في العقل، وأن البحث سيركز على فكرة التعليق والترتيب. ولفكرة التعليق والترتيب أهمية كبيرةٌ؛ لأنها وضعت للبحث البلاغي منظوراً في معالجة اللغة يختلف عن منظور اللغويين الخُلَّص من النحاة وفقهاء اللغة. فالنحاة مشغولون بحالات الكلمة وأوضاعها، أما البلاغيون فمشغولون بفكرة التعليق والترتيب والإسناد. لهذا يجمع البلاغيون، على سبيل المثال، مواضع التقديم والتأخير من مظانها في أبواب اللغة مبثوثة فيها، وبجمعِها يبرز نسقٌ تعليقي لغوي لم يكن النحاة، حتى هذا الوقت على الأقل ، يبرزونه. وقد أدى هذا المنظور إلى أن يصبح البحث منصباً كل الانصباب على مواضع التعليق في الكلام موضعاً موضعاً. كل موضعٍ يُنْظَر إليه بوصفِهِ تركيباً منتجاً للدلالة. من ثم يكتسبِ البحثُ البلاغي صيغةً بحثيةً مؤسسة للخطاب، خلاصتُها: تعليق ودلالة التعليق. وهذا ما أراد التمثيل له بما بعد السؤال: ما معناه؟، وما محصوله ؟.

---

(٢٦) السابق، ص ٥٥ .

من السهل أن نفترض أن هذه الاستراتيجية البحثية التي نقف عندها الآن هي عين المراد من علم الأسلوب. وهنا لا بد من التنبه إلى حقائق. الأولى أن مصطلح الأسلوب ليس المصطلح الذي عليه المدار. والثانيةُ أن فكرةَ الانتظام الذي يُمَيِّز كاتباً من كاتب – وهي جوهر البحث الأسلوبي – ليست لها آثارٌ واضحةٌ ههنا، بل إن مفهوم الظاهرة الأسلوبية – بوصفها نسقاً خاصاً يحْضُرُ في داخل الكلام – لا يَحْضُرُ في خطاب الجرجاني على هذا النحو. وآخر هذه الحقائق أن انكبابَ البحث على ربط التعليقات موضعاً موضعاً بالدلالة المستفادة من كل تعليق انكبابٌ يفكُّ الظاهرة الأسلوبية لا يُوَحِّدُها.

وعلى الرغم من تقديرِ هذا كُلِّهِ يمكن القولَ إن عبد القاهر الجرجاني قد قَدَّم للبحث الأسلوبي حشداً رائعاً من الملحوظات التي تخدم البحث الأسلوبي لا شك في ذلك. ويمكن القول إن طبيعة هذا البحث المنكبة على التعليق توافق الحاجة إلى بحثٍ نصيٍّ، لغويٍّ، موضعيٍّ، يربط التراكيب بالوظائف الدلالية. والموافقة تعني أن الخطوة الطبيعية لمواصلة الطريق التي يفتتحها الجرجاني وأقرانه من البلاغيين العرب هي الانتقال إلى تأسيس منظوماتٍ بحثية حديثةٍ لتحليل النصوص، كليةً، تحليلاً لغوياً، أو أسلوبياً.

ما نحاوله أن نكونَ أكثر دقةً في تجنب أن نُسْقِطَ مفاهيمَنا على نصوص التراث لتنطق بغير مراد أصحابه.

سيظل التراثُ مهماً وعظيماً وإن لم ينطق بالكلمات التي نحب نحن أن نقولها.

يقول الجرجاني: **«اعلم أن ليس «النظم» إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو»، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسومَ التي رُسِمَتْ لك، فلا تُخِلَّ بشيءٍ منها. وذلك أنَّا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظمُ بنظمِهِ غير أن ينظُرَ في وجوه كل بابٍ وفروقه، فينظرُ في «الخبر» إلى الوجوه التي تراها في قولك: «زيدٌ منطَلِقٌ» و«زيدٌ ينطلق»، و«ينطلق زيدٌ» و«منطلق زيدٌ»، و«زيد المنطلق »، و «المنطلق زيد» و«زيد هو المنطلق»، و«زيد هو منطلق». وفي «الشرط والجزاء» إلى الوجوهِ التي تراها في قولِكَ: «إن تخرج أخرج» و«إن خرجتَ خرجْتُ» و«إن تخرجْ فأنا خارج» و«أنا خارجٌ إن خرجتَ» و «أنا إن خرجتَ خارجٌ».... إلخ[٢٧].**

(٢٧) السابق، ص ٨١ .

يزداد الجرجاني اقتراباً من علم النحو. والفكرة العبقرية التي أتى بها الجرجاني بعد عشراتٍ من الباحثين الذي رددوا فكرة النظم، هي ربط النظم بالنحو. لم يكن الجرجاني أول مَنْ استخدم كلمة النظم في هذا السياق. سبقه الجاحظ، وسبقه القاضي عبد الجبار شيخ الاعتزال الذي كشف محمود محمد شاكر - محقق الكتاب إذا شئنا القول - أنه المقصود بكتاب الجرجاني. ولكنَّ الجرجاني لم يكتفِ بأن يقررَ أن البلاغةَ مناطُها النظم، وتَقَدَّمَ خطوةً استعان فيها بعلم النحو لكي تكتسب الفكرةُ نسقاً منضبطاً ، وعلمُ النحو نموذجٌ رفيعٌ للعلم المنضبط. ومع هذا فمن الخطأ أن نتصوَّرَ أنه يستعمل علماً مُهَيَّئاً للاستعمال بغير جُهْدٍ. لقد قدمنا أن الجرجاني يفتح منظوراً بلاغياً للبحث اللغوي يختلف عن المنظور النحوي المألوف قبله، والذي تستطيع أن تجده في كتاب المقتصد، وهو كتابٌ نحويٌّ تقليديٌّ ألفه عبد القاهر الجرجاني نفسُهُ. ولو انتبهت إلى ما يريده الجرجاني من نَظَرٍ في أبواب النحو يريد منه أن يستبين وجوهَ كل باب وفروقَهُ، لأدركتَ أنه يفتش في النحو عن منظورٍ مختلفٍ، وغايةٍ أخرى. النحويُّ، على سبيل المثال، لا يطيل المكوثَ في باب المبتدأ والخبر مع هذه التراكيب المتشابهة المتمايزة التي يسوقها الجرجاني أمثلةً. وكذلك الشأن في باب الشرط والجزاء. وإنما يطيل البلاغي النظر فيما لا يطيل النحوي النظرَ فيه لأنه يبحث عن شيءٍ غير النحو، هو فكرة التعليق والترتيب.

إننا نستطيع أن نفهم الجرجاني فهماً قد يكون فيه مَقْنَعٌ إذا درسنا اختلافَه عن وجوهٍ أخرى من التراث، كما ندرس اختلافَه عنا نحن المحدثين.

ومن الملحوظ أن الجرجاني قد استبعد مخالفةَ النحو من الظاهرة اللغوية التي يدرسها؛ فهو يريد ممن يخاطبه - قارئه - أن يتبع قوانينَ النحو، ويعمل على أصوله، ولا يزيغ عنها، ويحفظها، ولا يخل بها شيئاً. ولا شكَّ أن البحث الحديث قد يرى في الأخطاء والهفوات دلالاتٍ أسلوبيةً نافعةً، خصوصاً أن بعضَ ألوان القول، كالشعر، يُباح لها مخالفة قوانين اللغة اضطراراً في بعض الأمور.

يقول الجرجاني: **«وإذ قد عَرَفْتَ أن مدارَ أمر «النظم» على معاني النحو، وعلى الوجوهِ والفروق التي من شأنها أن تكونَ فيه، فاعلم أن الفروقَ والوجوهَ كثيرةٌ ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها، ثم اعلم أن ليست المزيَّةُ بواجبةٍ لها في أنفسها، ومن حيثُ هي على الإطلاق، ولكن تَعْرِضُ بسببِ المعاني والأغراض التي يُوْضَعُ لها الكلام، ثم بحسب موقعِ بعضِها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض»**.[٢٨].

هنا تظهر فكرةُ معاني النحو التي أصبح بعدها شرحُ النظم ميسوراً عند الشراح باختصاره في القول: إن النظم توخي معاني النحو في معاني الكَلِم[٢٩] . وما يسميه الجرجاني معاني النحو ليس معان جاهزةً في علم النحو، لكنها معان تتولد عن حسن استخدام التراكيب النحوية التعليقية. ويبدو أن الجرجاني لم ينتبه إلى أن هذه المعاني تختلف عن المعاني اللغوية التي ترصدها المعاجمُ. ولكنه مشغولٌ إلى حدٍّ كبيرٍ بأمرٍ ورثه عن ثنائية اللفظ والمعنى، في غيبة مفهوم العلامة الذي يقضي بوحدة الدال والمدلول معاً. لهذا ينبه إلى أن قيمة التركيب ليست في ذاتِه، ولكن في كونه دالاً على معنى. لهذا لن يرتاح إلى عبارة الجاحظ المشهورة التي أدلى بها في كتاب الحيوان ، والتي يقول فيها: **«إن المعاني مطروحة في الطريق»**. فعلى الرغم من أنه فيها يحتفل بالنظم والصياغة فإن الجرجاني لا يقبل ألا يكون المعنى فاعلاً في جمال التركيب، لأنه يشترط في النظم استيفاء البُعْدَيْن: التركيب التعليقي، والدلالة. وسيكون الجرجاني خصماً، في الوقتِ نفسِه، لِمَنْ يؤثرون المعنى على اللفظ، لأنه خصمٌ لأي تصورٍ ينقصه أحد البعدين أو الجناحين اللذين لا يحلِّقُ النظمُ إلا بهما. ومع هذا فإن ذِكْرَ «الأغراض» في فقرة الجرجاني الحالية يؤذن بأنه لا يبحث عن المعاني المبتكرة التي كان أصحاب البديع يختلقونها، ويحتفون بها، وأنه، بهذا، يؤثر المعاني المألوفة في الشعر- كما حرص من قبل على سلامة اللغة نحوياً فيما تقدَّم – وتلك هي عينها المعاني التي رأى الجاحظ أنها مطروحة في الطريق يعرفها الناسُ جميعاً.

---

(٢٨) السابق، ص ٨٧، وانظر ص ٢٤٩، ٢٥٠ حيث نصٌ شبية.

(٢٩) نفسه، ص ٣٦٢.

يقول الجرجاني: «وإذ قد عرفْتَ هذه الجملة، فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: «المعنى»، و «معنى المعنى» تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و«بمعنى المعنى» أن تعقلَ من اللفظِ معنىً، ثم يُفْضي بك ذلك المعنى إلى معنىً آخر، كالذي فسرتُ لك»[٣٠].

واجه الجرجاني مشكلةً أخرى سعى إلى حلها. واجه الجرجاني مشكلة المجاز. ولم يكن من الصعبِ أن يُطَوِّعَ بعضَ المجاز لفكرة التعليق؛ فعبارة: «رأيتُ أسداً» لم يكن من الصعب شرح تعليق الفعل فيها بمفعولٍ به مُسْتَبْعَدٍ هو الأسد عن طريق نسبةٍ تعليقيةٍ أخرى مفترضةٍ، هي الجندي أسد. أما «فلان كثير الرماد» فالأمر فيها معقدٌ نوعاً ما. ووجد الجرجاني حلاً في ثنائية المعنى ومعنى المعنى التي يقترحها. فكثرة الرماد معنىً أصليٌّ مستفادٌ من ظاهر اللفظ، والكَرَمُ معنىً ثانٍ نستنبطه من المعنى الأول: كثرة الرماد، أو كثرة إشعال النار لإطعام الضيف. وإذا تأملتَ العبارةَ في ضوء التحليل المطروح فإنك واجِدُها ذات معنىً واحدٍ آخر الأمر هو الكَرَم. لهذا لا يجوزُ أن نحشُرَ فكرة الجرجاني في سياق التصوُّرِ المعاصرِ لتعدد المعاني والإمكانات التأويلية. فالجرجاني لا يزال يدور في مدار ثنائية المعنى الأصلي والمعنى اللزومي، وقد أصبحت الدراسات الحديثةُ تشك في وجود معنىً أصليٍّ لأية كلمة. ذلك أن الكلمةَ ليست في حقيقتها إلا بؤرةً لمساراتٍ استعماليةٍ كثيرةٍ، ثم هي تُوْلَدُ ميلاداً جديداً في السياق الذي توضَع فيه. وإذا قَرَنْتَ الميلاد السياقي الجديد بفكرة المعنى اللزومي، فإن المعنى اللزومي قد يُفْضي – استنباطاً أيضاً – إلى معانٍ لزوميةٍ أخرى كثيرةٍ، قريبةٍ أو بعيدةٍ. حينئذٍ قد نستدعي (جاك دريدا) لكي يتحدث عن حركة كلمةٍ مثل «الرماد» بين سلاسلَ لغويةٍ شتى: كالنار، والشيب، والسلام، والمجاعة، وقذى العين، إلخ. وبدلاً من أن نخلطَ بين ثنائية المعنى الجرجانية وفكرة القارئ الذي يُؤَوِّلُ، أو فكرة تعدد المعنى، أو فكرة الاختلاف التفكيكي، فإن أبدعَ شيءٍ أن ترقُّبَ عقلاً ذكياً كعبدِ القاهر الجرجاني وهو يكتشف المشكلات، ويبحث لها عن حلولٍ من داخل الثقافة التي ينتمي إليها، ومن موقعه الثقافي والإيديولوجي فيها، دون أن تفقد منظومتُهُ

(٣٠) نفسه، ص ٢٦٣ .

تماسكها. لهذا أهاب في ثنائيتِهِ بفكرة المعنى: أحد جناحي النظم، ولعله الجناحُ الأهم. وسوف يقوده معنى المعنى إلى فكرة المعاني العقلية التي ستسيطر من بعدُ على كتابه الآخر، الممتع أيضاً: أسرار البلاغة. ولكن تلك قصةٌ أخرى.

(٧)

أريدُ من السطور السابقة أن أُنَبِّهَ إلى أهمية كتاب عز الدين إسماعيل.

وأريد أن أُنَبِّهَ إلى أهمية فكرة الاختلاف وقدرتها على أن تكونَ منهجاً للتفاعل بين القراءة المعاصرة والتراث.

أريد أن نحبَّ التراث وإن يكن لا ينطق بصوتنا.

لنترك التراث ينطق بصوته.

إذا أصغينا إليه حقاً يمكن أن يكونَ اختلافُنا عنه مواصلةً لطريقه، بغير احتذاء، وبغير ثورةٍ على الماضي نضطر إليها فإذا بها ثورة الإنسان على نفْسه.

****

عزالدين إسماعيل والتراث

د. محمد أحمد المجالي[*]

يُعدّ الأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل واحدًا من أبرز الأساتذة العرب المعاصرين الذين اهتموا بدراسة التراث، وطالبوا بالحفاظ عليه وحمايته من الضياع والاندثار، فالتراث عنده ركيزة الأمة الحضارية، وجذورها الممتدة في باطن التاريخ، وهو يرى أن كثيرًا من الأمم الناهضة تحرص في تأصيلها لواقعها الجديد على نبش هذا التراث، واستحياء ما هو صالح للبقاء منه، وما يمكن أن يكون له مغزى ودور فعال في بناء واقعها الجديد[1].

وعلى الرغم من اهتمام العرب قديمًا وحديثًا بهذا التراث، فإن عزالدين إسماعيل كان يرى أن الجهود المقدمة في هذا الاتجاه غير كافية، لأن ما حُقق من التراث ونشر يكاد يكون قليلاً قياسًا بضخامة حجمه، لذلك فقد كان يأمل باستمرار قيام المجامع العربية والهيئات الرسمية بدورها الفاعل في هذا الاتجاه، وأن يتلمس الدارسون طريقًا أشمل وأعمق لدراسة التراث ومضامينه الإنسانية[2].

ولعل ما يُسجل لعزالدين إسماعيل في هذا الاتجاه أنه من أوائل من نبهوا إلى أهمية وقوف جميع الأقسام في كليات الآداب في الجامعات العربية المختلفة على هذا الجانب المهم من حياة الإنسان، يقول: «لقد دأبت أقسام اللغات بالجامعات على أن تقدم لطلابها وهم في مستهل حياة الدرس والطلب تعريفًا بالمصادر الأساسية القديمة للدراسات العربية، واصلة بذلك ماضيهم بحاضرهم، واضعة أيديهم على المفاتيح الأساسية لهذه الدراسات، وحبذا لو نهجت سائر أقسام كليات الآداب هذا النهج، فيقدم قسم التاريخ مثلاً لطلابه تعريفًا بالمكتبة التاريخية العربية القديمة، ويقدم قسم الجغرافيا تعريفًا بالمكتبة الجغرافية، وقسم الفلسفة وقسم الاجتماع... الخ[3].

---

(١) اكاديمي وناقد اردني، أستاذ الأدب الحديث بجامعة مؤتة، له العديد من الدراسات في المجلات العلمية والمحكمة وعدد من المؤلفات المطبوعة.

ويشكل كتاب عزالدين إسماعيل «المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي» أنموذجًا قيّمًا لتأكيد مدى اهتمامه بالتراث، والقارئ لهذا الكتاب سيجد أن صاحبه لم يكن ليتوقف فيه عند التعريف بالمصادر الأدبية واللغوية العربية القديمة، بل حاول تتبع حركة النمو والتطور التي مرّ بها التأليف قديمًا من خلال زاويتين أشار إليهما في مقدمة هذا الكتاب، تتناول الأولى التعريف بالمؤلف موجزًا ثم وصف منهج الكتاب وتحديد مجاله الموضوعي، مع بيان أهم موضوعاته ومجال الانتفاع به وتقديم أنموذج قصير منه، وتقف الثانية عند قيمته بوصفه حلقة في سلسلة تاريخية ممتدة[٤].

وقد مهد الباحث لموضوعات كتابه بحديث شائق عن مرحلة التدوين عند العرب، إذ نبّه إلى حقيقة مهمة وهي أن حركة التدوين ظلت إلى نهاية القرن الثالث الهجري مصاحبة للرواية الشفوية، علمًا بأن الاعتماد على الرواية في بادئ الأمر كان أكثر، ثم نشطت حركة التدوين حتى صارت معادلة للرواية وغلب التدوين بعد ذلك على الرواية في فترة كانت فيها المعارف والعلوم العربية قد تأصلت واتسع نطاقها ونشط التأليف فيها[٥].

وأشار الباحث أيضًا إلى أن هناك توازيًا ملموسًا بين حركة التدوين لدى العرب منذ عصر ما قبل الإسلام وحجم المدونات التي أنجزت وتوافر الوسائل الصالحة للتدوين فيها، وقد نشأت وتطورت استجابة لمطالب الحياة العربية والإسلامية في خطها النامي من الجاهلية إلى زمن العباسيين[٦].

ولعل من أكثر ما يلفت نظر القارئ في هذا التمهيد هو اهتمام الباحث بالتمحيص والمقارنة والموازنة بين كثير من الآراء المهمة من أجل الوصول إلى نتائج مقنعة، والتتبع المنطقي المتسلسل لكثير من الأحداث التاريخية التي وقف عليها سعيًا للإقناع والتأثير أيضًا، فضلاً عن إفادته من عدد من المصادر المهمة في هذا المجال، واختيار نماذج دالة - شعرية ونثرية - لتأكيد ما ذهب إليه.

وأمّا الباب الأول والمعنون بـ «في المصادر الأدبية» فقد حرص فيه الباحث على تقديم تمهيد قصير تحدث فيه عن مسألة شائكة اختلف فيها الدارسون قديمًا وحديثًا وهي

مسألة التفريق بين المصادر والمراجع، وبعد أن عرض لعدد من آراء الدارسين المتباينة اجتهد في هذا الموضوع وقال: «وفي رأيي أن كل دارس يستطيع أن يحدد مصادره ومراجعه في كل حالة وفقًا لطبيعة دراسته ولمنهجه في هذه الدراسة، وعند هذا يصبح كل كتاب يمدّه بالمادة الأولية – أي مادة الدراسة – مصدرًا، وكل كتاب يلقي أضواء على هذه المادة، أو يقول فيها رأيًا فهو بالنسبة إليه مرجع[٧]. مبررًا بذلك تسميته الكتب التي تناولها في كتابه بالمصادر.

ثم عرض لموضوع في غاية الأهمية وهو ديوان الشعر العربي، ورأى أن الأشعار المختارة «مجاميع الأشعار المختارة» تشغل مساحة واسعة من حجم هذا الديوان وتشكل مصادر أدبية أصيلة بما تضمنته من أشعار مهمة، لكنها – كما يرى – لم تنح نحوًا واحدًا في منهج جمعها وفي أسلوب تصنيفها، لذلك فقد وجد أنه من الأنسب تقسيم هذه المجاميع قسمين رئيسين: قسم يعتمد الجودة للاختيار دون الالتزام بأي تصنيف موضوعي، وقسم يلتزم منهجًا بعينه في التصنيف، ويتخذ من الموضوع الشعري دليلاً إلى هذا التصنيف[٨].

وفي مجال الحديث عن المختارات التي لم تلتزم التصنيف الموضوعي ابتدأ عزالدين إسماعيل بالمفضليات، فتحدث عن نسبتها وكيفية اختيار المفضل القصائد التي ضمتها وعددها، وأبرز شراحها، وخلص إلى أن هذه المجموعة كانت تضم العدد الأكبر من القصائد الكاملة، وأن صاحبها لم يكن يقيد نفسه باختيار عدد ثابت من القصائد لكل شاعر، بل كان يتحرك في شعره بحرية فيختار أفضل ما عنده، ثم إنه لم يحدد اختياره بالأشعار التي قيلت في موضوع أو مواضيع بعينها، بل كان طليقًا أيضًا في هذا الاختيار.

ورأى عزالدين إسماعيل أن لكتاب المفضليات أهمية تاريخية وأخرى أدبية، فالتاريخية جاءت من كونه أول كتاب كبير يضم مختارات من عيون الشعر القديم بروايات موثوق بها، وأمّا الأدبية فلأنه تضمن قصائد كانت تعد أروع ما في الشعر القديم من قصائد[٩] .

ثم تحدث عن الأصمعيات محددًا نسبتها وعدد قصائدها، وعقد مقارنة بينها وبين المفضليات حيث أشار إلى أن الأصمعي سار على نهج المفضل في الاهتمام بالشعر الجاهلي، لكن نسبة عدد المقطعات عنده كبيرة، ثم إن أطول قصائد الأصمعي لم تتجاوز أربعة وأربعين بيتًا، في حين زادت بعض قصائد المفضليات على مائة بيت، على أنها تشترك مع المفضليات في خلوها من أي إشارة إلى أسباب الاختيار ووجه التفضيل لما تضمنت من أشعار[١٠].

وخلص عزالدين إسماعيل إلى أن المفضليات أكثر أهمية وقيمة من الأصمعيات حيث قال: وأيًا كانت الحقيقة فإن الأصمعيات لم تبلغ شهرة المفضليات، ولم تظفر - في عهد الشروح - باهتمام الشرّاح مثلما حدث بالنسبة للمفضليات[١١].

وفي معرض حديثه عن كتاب «جمهرة أشعار العرب» أشار عزالدين إسماعيل إلى أن هذا الكتاب يتفق مع المفضليات والأصمعيات في أنه يقوم على اختيار القصائد العيون من الشعر الجاهلي والمخضرم والإسلامي، لكنه يختلف من عدة نواح أهمها طريقة تصنيف القصائد المختارة، وتقييد القرشي نفسه باختيار قصيدة واحدة لكل شاعر من الطبقات السبع، حيث وصل عدد قصائدها إلى تسع وأربعين قصيدة لتسعة وأربعين شاعرًا وعلى الرغم من أن القرشي صاحب الجمهرة قد تميز عن المفضل والأصمعي بوضع مقدمة شاملة لمجموعته، تضمنت أمورًا يمكن أن تسعف الباحث كما يرى عزالدين إسماعيل في عدة مجالات، إلا أنه أخذ عليه أن الإشارات التي وردت في مقدمته لعدد من الشعراء هي إشارات سريعة لا تدلّ على شيء، وأن قصائد المجاميع السبع التي اختارها تكاد تكون متقاربة، إضافة إلى أنه لم يُتبع أي قصيدة منها بأي تعليق يبين وجه تفضيلها واختيارها[١٢].

أمّا المختارات المصنفة موضوعيًا «الحماسات» فقد تحدث عنها عزالدين إسماعيل حديثًا مفصلاً في هذا الباب، وابتدأ بالحماسة الكبرى، حيث أشار إلى كيفية اختيار صاحبها لأشعارها، وأبرز شراحها موضحًا دور الذوق الرفيع الذي تميز به أبوتمام في اختيار النماذج الراقية من الشعر دون غيرها.

ويرى عزالدين إسماعيل أن الذوق الذي اعتمده أبوتمام معيارًا لاختيار القصائد قد فرض عليه أحيانًا قصائد لشعراء مغمورين، ولم يتوقف في اختياراته عند حدود الشعر الإسلامي، بل تجاوز ذلك إلى شعر مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، ثم إنه قد اختار بعض نماذجه من أشعار النساء، فكان أولاً في هذا الاختيار حتى زمانه.

وغير ذلك فإن المختارات جاءت من باب المقطعات لا القصائد الكاملة، إذ لا تزيد أطول مختارة في الحماسة الكبرى على اثنين وعشرين بيتًا، وكان أبوتمام يتدخل أحيانًا في النص إذا اقتضى الأمر.

ويؤكد عزالدين إسماعيل أيضًا أن منهج أبي تمام الذي اتسّم بالتكامل قد جُذب إليه كثير من الشعراء وعلماء الأدب واللغة، إذ صنفوا حماسات على غرار حماسته، كما جذبت حماسة أبي تمام طائفة من الشراح قاموا على شرحها[١٣].

ووقف عزالدين إسماعيل عند حماسة البحتري وقفة مهمة، رجّح من خلالها أن يكون البحتري قد اختط فيها لنفسه منهجًا خاصًا دون أن يكون قد قلّد أبا تمام لا سيما أنه كان قد اطلع على حماسة أبي تمام في وقت متأخر من حياته.

ورأى عزالدين إسماعيل أن من أكثر ما يلفت النظر في هذه الحماسة هو إحكام البحتري لمنهجه في تصنيفها إذ كان مدفوعًا إلى تجويدها بدافع المنافسة بينه وبين أبي تمام.

وقد أبدى عزالدين إسماعيل إعجابه بأبواب حماسة البحتري التي تمثل قدرة فائقة لديه على تقصي المعاني الشعرية المتعلقة بألوان السلوك الإنساني المختلفة، حتى صار كل باب عنده يمثل معنى شعريًا أكثر منه موضوعيًا فضلاً عن أن جميع أبواب حماسة البحتري جاءت متناسقة تمامًا مع أساس منهجه في التصنيف.

وفي باب المقارنة بين أبي تمام والبحتري، ذكر عزالدين إسماعيل أن البحتري لم يجرؤ على مجاراة أبي تمام في اختياره للشعراء، ففي حين فتح أبوتمام الباب للاختيار من شعراء الجاهلية ومخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، فإن البحتري قد اقتصر في مختاراته على الشعر الجاهلي والإسلامي، يضاف إلى ذلك أن حماسة البحتري وعلى

الرغم من أهميتها لم تلق رواجًا واهتمامًا من قبل الشراح القدامى كما هي الحال بالنسبة لحماسة أبي تمام[١٤].

وفي معرض حديثه عن الحماسة الشجرية امتدح عزالدين إسماعيل ثقافة ابن الشجري حيث قرأ الحديث والمغازي، وأخذ اللغة والنحو عن شيوخهما في عصره حتى صار إمامًا في النحو واللغة والمعرفة بالشعر، وتحدّث عن مدى إفادته من حماستي أبي تمام والبحتري في مواطن كثيرة يتعلق معظمها بالمنهج والموضوعات، وإفادته أيضًا من معرفته الواسعة بالأخبار ومناسبات الأشعار التي ظهر أثرها جليّاً في حماسته.

وخصص عزالدين إسماعيل جزءًا من حديثه لإظهار مواطن تأثر ابن الشجري بالأفكار البلاغية النقدية التي استفاض الحديث فيها في القرن الرابع الهجري وبعده، حيث مثّل هذا الباب الذي هو أضخم الأبواب في حماسة ابن الشجري أساسًا جديدًا في الاختيار عنده، كما تحدث عن تأثر ابن الشجري ببعض الأفكار النقدية التي كان الحديث قد كثر عنها قبل عصره ومنها قضية السرقات الشعرية[١٥].

وأما الحماسة البصرية فقد أشار فيها عزالدين إسماعيل إلى مدى تأثر صاحبها «صدر الدين البصري» بحماسة أبي تمام وبخاصة في الباب الأول الذي استمد فيه البصري كثيرًا من حماسياته من حماسة أبي تمام، وتأثره أيضًا بحماسة البحتري لا سيما ما يتعلق منها بالمنهج.

وقد أفاض عزالدين إسماعيل كثيرًا في الحديث عن المآخذ على هذه الحماسة فأشار إلى تعدد الأخطاء في نسبة الأشعار إلى غير قائليها، وفي أسماء الشعراء أنفسهم ، وفي إدخاله أبيات شاعر في شعر آخر، ثم في نسبة الشاعر إلى غير عصره الذي عاش فيه، واختيار البصري نماذج غثة من الشعر الهابط، مما أدى إلى عدم عناية الشراح بهذه الحماسة[١٦].

وإذا كانت حماسة العبيدي «التذكرة السعدية في الأشعار العربية» لم تجد ما تستحقه من اهتمام النقاد والدارسين لضآلة المعلومات عنها، فإن عزالدين إسماعيل قد

حاول أن ينصف هذه الحماسة في كتابه، حيث تحدّث عنها حديثًا موضوعيًا مركزًا على أهميتها وأبرز مزاياها.

فهو يرى أن العبيدي جاء ليكمل ما بدأه السابقون، فحماسته تضم لطائف أشعار المحدثين وطرائف قريض المتأخرين، وهي بهذا تمثل كما يرى عزالدين إسماعيل مرحلة تطور ونمو لفكرة المختارات الحماسية. ثم إنه قد تحرى في اختياره بعض أبواب الحماسة أن تكون مادة مفيدة لمن يشتغلون بالمكاتبات والمراسلات والمحاورات المختلفة، يضاف إلى ذلك أن هذه الحماسة هي أضخم الحماسات، حيث تضم ما يقرب من ١٧١٠ قصيدة ومقطعة وهي في معظمها من القصائد والمقطعات النادرة، كما أن هذه الحماسة قد احتفظت بنماذج من الشعر لشعراء ليس لها ذكر في دواوينهم، ويستغرب عزالدين إسماعيل عدم وجود صدى لهذه الحماسة في كتابات المتقدمين على الرغم من أهميتها[١٧].

وأمّا في الموضوع الثاني والمعنون بـ «مصادر التراث الأدبي» فإننا نجد أن الباحث قد عرض لحركة التصنيف والتأليف الأدبي من خلال الحديث عن أمهات المصادر الأدبية التي جمعت بين دفتيها قدرًا هائلاً من المعارف العربية.

فقد تحدّث عن كتاب «البيان والتبيين»، وبين أن موضوعه الرئيس هو استنباط أصول البيان كما تحدث فيه السابقون، وكما مارسها عمليًا علماء الكلام، وامتدح أسلوب الجاحظ في الكتاب حيث نحا فيه منحى جديدًا، تحرر فيه من الغموض، ومن تنميق اللفظ مع الاحتفاظ بجزالته، ورأى أن هذا الكتاب يعد موسوعة في الأدب العربي تغذى بثمرها القدماء من أمثال ابن قتيبة والمبرد، وابن عبد ربه، وأفاد منها أيضًا المحدثون، إذ ليس هناك باحث في أي جانب من جوانب التراث العربي لم يستعن بهذا الكتاب[١٨].

وتحدّث الباحث أيضًا عن كتاب «الكامل» للمبرد، وبين أنه يُشكل موسوعة لغوية ونحوية وليس مجرد شرح لنصوص أتى بها الكاتب، وامتدح منهج المبرد القائم على تحديد النص ثم شرحه لغويًا ونحويًا، مع الاستشهاد بروائع من الشعر والنثر، ثم أشار

باعتداد إلى رأي الباحثين القدماء به حيث عده ابن خلدون ضمن أربعة كتب أساسية في البحث هي: أدب الكاتب لابن قتيبة، والكامل للمبرد، والبيان والتبيين للجاحظ، والنوادر لأبي علي القالي[١٩]. وعن «عيون الأخبار» لابن قتيبة تحدث عزالدين إسماعيل مبديًا إعجابه به، ومؤكدًا أن يشكل خطوة في طريق التأليف المنهجي عند العرب القدماء، وهو يرى أن هذا الكتاب بما فيه ومن معلومات ضافية عن الثقافة العربية وغير العربية مصدرٌ لا غنى عنه للباحث في التراث العربي، وقد امتدح الباحث في هذا الكتاب دقة التصنيف حيث كان مؤلفه يستقصي البحث في الموضوع الواحد من شتى جوانبه، كما أثنى على سعة اطلاع المؤلف التي تجاوزت المصادر العربية إلى غير العربية[٢٠].

وأما «العقد الفريد» فقد عدّه عزالدين إسماعيل مصدرًا مهمًا من مصادر التراث العربي، لا يقل أهمية عن الكتب التي سبقته، وأنه يتميز بوفرة المادة التي استقاها ابن عبد ربه من مصادر عدة، وتنوع الموضوعات، وقد اشاد الباحث بمنهجية تأليف هذا الكتاب، إذ شبه موضوعات الكتاب الخمسة والعشرين وهي متراصة بعقد يحتوي على خمس وعشرين جوهرة، وبين أن الاسم الحقيقي لهذا الكتاب هو «العقد»، وأن صفة «الفريد» قد أضيفت على الكتاب مؤخرًا لإعجاب الأدباء به، مستندًا في ذلك إلى رأي بروكلمان في كتابه «تاريخ الأدب العربي»[٢١].

وامتدح عزالدين إسماعيل كذلك كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، وعده واحدًا من الكتب المهمة لأسباب منها: أن هذا الكتاب يعد أغنى كتب عصره في أخبار الجاهلية والإسلام وبني أمية وأنه يعد المرجع الأساسي الوحيد لتاريخ الغناء والمغنين في القرون الثلاثة الأولى، وأن ما يزخر به من وصف تفصيلي لجوانب الحياة في العصر الذي كان يعيش فيه الكاتب، جعل منه مصدرًا للحضارة العربية لا غنى عنه لباحث، إضافة إلى أن أبا الفرج كان في هذا الكتاب ناقدًا ممحصًا لا مجرد ناقلٍ أو راوٍ[٢٢].

وتحدث الباحث أيضًا عن موسوعة النويري «نهاية الأرب في فنون الأدب» فأشار إلى أنها اشتملت على معارف شتى ذات صلة بالأساطير والأديان والآداب والعلوم الجغرافية والفلكية والتاريخية، وبين أن النويري لا يتحرج في هذه الموسوعة من استقصاء معلوماته

من شتى المصادر، واعتبر الباحث كتاب نهاية الأرب الحصيلة الثقافية في عصر النويري، فهو يمدّ القارئ بمعلومات وافرة في شتى النواحي ويطلعه على الثقافة العامة والخاصة في عصره[٢٣].

ولم يتوقف عزالدين إسماعيل في حديثه عن مصادر التراث الأدبي عند الموسوعات فقط، بل اختار مجموعة أخرى من الكتب التراثية المهمة التي اتسمت بمنهج واضح وهدف محدد، ومنها كتاب «الأمالي» لأبي علي القالي، حيث رأى أن هذا الكتاب يُعدّ مصدرًا في اللغة لا غنى عنه، لأن صاحبه متفقه في اللغة وقدير في شرح الغريب من الألفاظ، فضلاً عن كونه ذواقة للشعر حيث كان يأتي بالنصوص الطريفة والأشعار الجميلة[٢٤].

وقد قدّم عزالدين إسماعيل عذرًا للمؤلف لعدم التزامه بمنهج محدد المعالم في التأليف فقال: «وإذا كان الأمالي يخلو من منهج محدد المعالم في التأليف، وكان ينبغي لصاحبه أن يستفيد من الخطوة التي خطاها العلماء من قبله نحو التأليف المنهجي فإن عذره في هذا أنه أملاه في شكل محاضرات في اللغة»[٢٥].

وتحدث أيضًا عن كتاب «طبقات الشعراء» لابن سلام الجمحي، فذكر أنه لا يخلو من خطرات لامعة في النقد، وأن صاحبه قد خطا أول خطوة في النقد المنهجي عند العرب، فمهد الطريق للنقاد من بعده، لكنه في الوقت نفسه سجل مآخذ عديدة على هذا الكتاب أهمها أن ابن سلام أصاب في آرائه النقدية العامة التي أعرب عنها في مقدمة كتابه، لكن خانته حاسته النقدية في بعض الأمور عندما مارس نقد الشعر عمليًا ومنها اختياره معيار الكثرة في الإنتاج أساسًا للمفاضلة بين الشعراء إلى جانب الجودة، ثم إنه لم يذكر شيئًا عن المعمار الفني الذي ميز عنده طبقة على أخرى، وإنما اتسمت أحكامه على بعض الشعراء بالعمومية، إضافة إلى أنه ألزم نفسه بتصنيف الشعراء الجاهليين والإسلاميين في عشر طبقات، في كل طبقة أربعة شعراء دون أن يكون هناك ما يبرر التزامه بهذه الأرقام[٢٦].

وأما «معجم الشعراء» للمرزباني، فقد عدّه عزالدين إسماعيل كتابًا مهمًا في عصره، ومصدرًا لا غنى عنه للباحث المعاصر في تراث الشعر العربي، إذ يستقي منه الباحث

معلومات عن الشعراء بخاصة المغمورين منهم، ويتعرف من خلاله أهم الأحداث التاريخية التي عاصرها الشعراء، ويفيد من دقته وتحريه في نسبة الشعر إلى صاحبه، وقد دافع عزالدين إسماعيل عن هذا الكتاب ورد على بعض الباحثين المحدثين الذين قالوا إن صاحبه لا يذكر تاريخ ميلاد الشاعر ووفاته، لكنه في الوقت نفسه أخذ عليه أنه لا يذكر الشعراء المشهورين بألقابهم «طرفة والفرزدق» بل يذكرهم بأسمائهم الحقيقية غير المشهورة، كما أنه لا يراعي الدقة في الترتيب الأبجدي بعد الحرف الأول(٢٧).

وعدّ عزالدين إسماعيل أيضًا «معجم الأدباء» لياقوت مصدرًا لا بديل له لكل من يرغب في أن يتقصى أخبار كاتب من الكتاب العرب حتى عصر مؤلفه، ولأن صاحبه عاش في زمن متأخر، فقد رأى الباحث أن كتابه كان سجلاً لعلماء العرب الذين عملوا في التأليف منذ القرن الثاني الهجري حتى القرن السابع الهجري(٢٨).

وامتدح عزالدين إسماعيل في هذا المجال كتاب «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب» للمقري، وبخاصة المنهج الذي التزمه المؤلف في هذا الكتاب، حيث كان يربط ربطًا وثيقًا بين البيئة والنتاج الأدبي والفكري، كما كان يتسلسل في بحثه في نطاق هذا المنهج تسلسلاً عمليًا، إذ بدأ بالبحث في البيئة السياسية والفكرية الجديدة التي طرأت على الأندلس بعد فتح العرب لها، ثم انتقل للحديث عن النماذج البشرية التي عكست هذا النشاط الفكري والسياسي، لكن عزالدين إسماعيل بين في الوقت نفسه بأن المقري لا يعدّ أول رائد في هذا الاتجاه، إذ سبقه في ذلك الثعالبي في يتيمته، مما يؤكد أن هذا المنهج قد استقر في أذهان الكتاب العرب قبل أن ينادي به الناقد الفرنسي «تين» في الربع الأخير من القرن التاسع عشر (٢٩).

وجاء الموضوع الثالث في هذا الكتاب بعنوان «في المصادر اللغوية والمعاجم» وقد تحدّث عزالدين إسماعيل في هذا الباب عن كتاب «الخيل» لأبي عبيدة معمر بن المثنى وبين أنه يُعد من أهم الكتب اللغوية، ومصدرًا أساسيًا لمؤلفي المعاجم، ذلك أن مؤلفه كان يتمتع بمكانة مرموقة بين علماء عصره، لكثرة ما حفظ واستوعب من العلوم العربية، وبين الباحث

أن اهتمام المؤلف قد انصبّ في هذا الكتاب على ذكر أهمية الخيل في العصر الجاهلي وفي الإسلام، وذكر الأحاديث النبوية التي رويت في الخيل، ثم وصف جميع أجزاء جسم الفرس وذكر أسماء الخيل وألوانها. لكنه عاب على مؤلف هذا الكتاب عدم تخصيص فصل للحديث عن خيل النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم(٣٠).

وتحدث عزالدين إسماعيل أيضًا عن كتاب «النوادر» لأبي زيد الأنصاري وأشاد بما احتواه من ثروة لغوية، جعلته مصدرًا أساسيًا استقى منه كثر من مؤلفي المعاجم مادة معاجمهم، وحجةً في ما اشتمل عليه من شروح لغوية ونحوية، لكنه في الوقت نفسه استغرب التقسيم غير المنطقي لأبواب الكتاب، والتداخلات غير المبررة لموضوعاته المتمثلة بالشعر والرجز والنوادر ، مبينًا أن سبب ذلك قد يعود إلى أن أبا زيد الأنصاري كان يملي كتابه على حلقات(٣١).

وأما كتاب «إصلاح المنطق» لإبن السكيت فقد رأى عزالدين إسماعيل أنه من أوائل الكتب التي ألفت في لحن العامة، ذلك أنه يقوم وغيره من الكتب المماثلة له بتصوير الشعب العربي وحياته في جميع الأقاليم تصويرًا دقيقًا محكمًا لا تقدّمه معاجم اللغة الفصيحة، لكنه يعيب عليه أن صاحبه لم يهتم بترتيب مواده في الأبواب ترتيبًا أبجديًا، ومن ثمّ يصعب الكشف فيه عن الكلمة المطلوبة، ويستدرك عزالدين إسماعيل موضحًا أن هذه هي طريقة جميع الكتب التي ألفت قبل «إصلاح المنطق» حيث كانت لا تتحرى التبويب أو الترتيب الأبجدي، وقد يكون ابن السكيت من أفضلهم عندما خطا خطوة جيدة في سبيل تنظيم المادة حيث صنفها في أبواب(٣٢).

ووقف عزالدين إسماعيل عند كتاب «الخصائص» لابن جني وقفة مميزة، نظرًا لإعجابه الشديد به، وبين أن هذا الكتاب كما يتضح من عنوانه يبحث في خصائص اللغة العربية، وإن اشتمل على مباحث تتصل باللغة بصفة عامة، وبين أيضًا أن الهدف من تأليفه ليس البحث في مشكلات اللغة الجزئية، بل البحث في مشكلاتها الكلية، ورأى أن هذا الكتاب جاء متميزًا لأن عقلية صاحبه لم تكن عقلية حافظة ناقلة وحسب، بل كانت

عقلية علمية جدلية لا تسلّم بالأمر إلا بعد اقتناع وإن صدر عن كبار العلماء[٣٣]. يقول الباحث: «فكتاب الخصائص يقف بموضوعاته اللغوية العميقة وأسلوبه المنطقي في الجدل، وثقة صاحبه في الرواية والحفظ شامخًا بين كتب اللغة العربية، بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إنه يضارع ما يظهر اليوم في الغرب من أبحاث لغوية جادة وعميقة»[٣٤].

أما في مجال الحديث عن كتب المعاجم، فقد أشار عزالدين إسماعيل إلى كتاب «مقاييس اللغة» لأبي الحسن أحمد بن فارس، وبين أنه معجم خاص، يهم الباحثين في فقه اللغة العربية في الدرجة الأولى، وليس من المعاجم التي يُرجع إليها في الأحوال العادية لمجرد الكشف عن معنى لفظة من ألفاظ اللغة. ثم أكّد أن «مقاييس اللغة» قد انفرد بفكرته الخاصة التي لم يشاركه فيها معجم آخر، حيث أخلص المؤلف لدراسة فكرته وإثباتها عمليًا وجعلها قاعدة في اللغة العربية[٣٥].

وأشار أيضًا «لمعجم الصحاح» للجوهري، وبين أن هذا المعجم يتسم بدقة نظامه، وبساطته في الوقت نفسه، ودقته في ضبط الكلمات وإيراد الشواهد من الشعر والنثر الموثوق بصحتها للشرح والتوضيح، وعنايته بالمسائل النحوية والصرفية إذا عرضت له، وبين عزالدين إسماعيل أن الجوهري قد أفاد في نظامه المبتكر من كتاب «ديوان الأدب» للفارابي، وأصّل هذا النظام وحققه تحقيقًا مميزًا في معجمه، ففتح بهذا النظام بابًا دخل منه صاحبا أكبر معجمين جاءا بعده هما ابن منظور والفيروز أبادي[٣٦].

وامتدح عزالدين إسماعيل معجم «لسان العرب» لابن منظور، وعده موسوعة في ما اشتمل عليه من مادة لغوية وأدبية تضمنت شواهد من الشعر والحديث الشريف، وبما قدم من شرح مسهب للمادة يعكس كثيرًا من مظاهر حياة اللغة العربية وحياة المجتمع العربي، على نحو يجعله مفيدًا لا في المجال المعجمي المحدود فحسب، بل في مجالات علمية كثيرة منوعة[٣٧].

وامتدح أيضًا معجم «القاموس المحيط» للفيروز أبادي، وبين أن مؤلفه كان حريصًا على إخراج هذا المعجم في صورة شاملة متقنة، فهو وإن كان قد حذف الشواهد بغية

الاختصار، كان حريصًا على الإحاطة بمعنى اللفظ ومشتقاته، كما كان حريصًا على التنسيق الداخلي في معجمه بحيث لم يفته قط التصاريف والمشتقات، كما بين الباحث أن الفيروز أبادي لم يكن يضع نصب عينيه الرصيد اللغوي للمعجم، وما إذا كان هذا الرصيد عربيًا فصيحًا أم غير فصيح، بل كان يضع نصب عينيه مسألة الكشف في معجمه والتيسيرات التي يمكن أن يقدمها للباحث، ويحيط في الوقت نفسه إحاطة كافية بكل ما يتصل بالمادة لغويًا من مباحث[٣٨].

وبعد، فإن قراءة متأنية لكل ما جاء في حديث عزالدين إسماعيل عن المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، تؤكد أنه كان باحثًا متميزًا على درجة عالية من الثقافة التاريخية والدينية والأدبية واللغوية، وقد اتكأ على هذه الثقافة لتقديم إضافات معرفية جديدة في هذا الكتاب من خلال منهج محكم متناسق يقوم على القراءة الدقيقة، والموازنة المعمقة والمقارنة الجادة سعيًا للوصول إلى أحكام مقنعة تخدم القارئ.

عن مجلة «أفكار»
الصادرة عن وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية
العدد ٢٢٣ - مايو ٢٠٠٧
ص ٨٢ - ٩٠

✡✡✡✡

الهوامش

١ - عزالدين إسماعيل المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣، ص٩

٢ - المصدر نفسه، ص ١٠

٣ - المصدر نفسه، ص ١٠

٤ - المصدر نفسه، ص ١٠

٥ - المصدر نفسه، ص ٤٢

٦ - المصدر نفسه، ص ٤٢

٧ - المصدر نفسه، ص ٤٩

٨ - المصدر نفسه، ص ٦٠

٩ - المصدر نفسه، ص ٦٣ - ٦٧

١٠ - المصدر نفسه، ص ٦٨ - ٧٠

١١ - المصدر نفسه، ص ٦٩

١٢ - المصدر نفسه، ص ٧١ - ٧٨

١٣ - المصدر نفسه، ص ٨١ - ٨٧

١٤ - المصدر نفسه، ص ٨٨ - ٩٣

١٥ - المصدر نفسه، ص ٩٤ - ١٠١

١٦ - المصدر نفسه، ص ١٠٢ - ١٠٧

١٧ - المصدر نفسه، ص ١٠٨ - ١١١

١٨ - المصدر نفسه، ص ١١٩ - ١٢٦

١٩ - المصدر نفسه، ص ١٢٩ - ١٣٤

٢٠ - المصدر نفسه، ص ١٣٨ - ١٤٣

٢١ - المصدر نفسه، ص ١٤٦ - ١٥١

٢٢ - المصدر نفسه، ص ١٥٥ - ١٦٢

٢٣ - المصدر نفسه، ص ١٦٣ - ١٦٧

٢٤ - المصدر نفسه، ص ١٧٣ - ١٧٨

٢٥ - المصدر نفسه، ص ١٧٧ - ١٧٨

٢٦ - المصدر نفسه، ص ١٨١ - ١٨٨

٢٧ - المصدر نفسه، ص ١٩١ - ١٩٦

٢٨ - المصدر نفسه، ص ٢٠٠ - ٢٠٤

٢٩ - المصدر نفسه، ص ٢١٠ - ٢١٥

٣٠ - المصدر نفسه، ص ٢٤٥ - ٢٥٠

٣١ - المصدر نفسه، ص ٢٥٣ - ٢٥٦

٣٢ - المصدر نفسه، ص ٢٥٩ - ٢٦٢

٣٣ - المصدر نفسه، ص ٢٦٦ - ٢٧٠

٣٤ - المصدر نفسه، ص ٢٧٠

٣٥ - المصدر نفسه، ص ٢٧٥ - ٢٨٠

٣٦ - المصدر نفسه، ص ٢٨٣ - ٢٨٧

٣٧ - المصدر نفسه، ص ٢٩١ - ٢٩٥

٣٨ - المصدر نفسه، ص ٢٩٨ - ٣٠٣

****

المشروع الثقافي لعزالدين إسماعيل

د. محمد عبدالمطلب(*)

(١)

إن الإقدام على كتابة سيرة شخص ما، وقراءة منتجاته الفكرية والثقافية عملية لها محاذيرها التي يجب التنبه إليها، ذلك أن من يقدم على مثل هذا العمل سوف تكون عنده دوافعه الخاصة والعامة، وعليه أن يعظم الدوافع العامة، وأن يحد من الدوافع الخاصة، لأن هذه وتلك قد تحتوي على جوانب سلبية، وأخرى إيجابية، والتحرك الصحيح بينهما لا يتحقق إلا بأن يلتزم الكاتب بالحياد قدر المستطاع حتى لا يقع في مزالق هذه الدوافع، فيندفع في الهجوم على من يكتب عنه بالحق أو بالباطل، أو يندفع في مدحه بالحق أو بالباطل - أيضًا، ولا شك أن الحياد سوف يجعل الكتابة عن الشخصية وسيرتها ومشروعها كتابة علمية منهجية، فتصل إلى المتلقي الذي يتقبلها تقبلاً حسنًا مطمئنًا إلى صدقها.

لقد كان هذا بعضًا مما كنت أحدث به نفسي وأنا بصدد الكتابة عن (عزالدين إسماعيل) في أواخر ثمانينيات القرن الماضي، وأظن أن هذا الذي حدثت به نفسي، ما زال صالحًا للتقديم هنا وأنا بصدد الكتابة عن هذه الشخصية، إذ تأتي بعد رحيل هذا الناقد الشاعر المفكر، والمساحة الزمنية بين حديث النفس والرحيل، ستة عشر عامًا، كانت من أخصب المراحل في حياة عزالدين إسماعيل.

لقد فرغت لهذه الشخصية الثرية في زمن مضى، حيث تابعته في سيرته الذاتية، معتمدًا على اقترابي منه، واستماعي إليه، كما تابعته في مجمل مؤلفاته ومقالاته وبحوثه التي يصعب حصرها لتنوعها في ذاتها، وتعدد أماكن نشرها وتوزيعها، وامتدادها الزمني الذي يزيد على نصف قرن.

(*) أكاديمي وناقد مصري معروف، أستاذ النقد الأدبي والبلاغة بقسم اللغة العربية كلية الآداب في جامعة عين شمس.

وكل ما كان يشغلني في هذه المقاربة، سواء في سيرته أو في منتجاته الفكرية، هو المنهج الذي ألتزمه، حتى أتمكن من تقديم الشخصية في أفقها الصحيح، بحيث تكون المقاربة عملية متكاملة بعيدة عن الإفراط والتفريط، جديرة بمن تقاربه من ناحية، وجديرة بالقارئ الذي يقدم على قراءتها من ناحية أخرى.

وأظن أن المنهج الذي اهتديت إليه. قريب جدًا من شخصية عزالدين إسماعيل، هذه الشخصية التي عايشتها حياتيًا، وعايشتها قرائيًا، وهو منهج يجمع بين (التجميع والتحليل)، فهو ثنائي في شكله، لكنه أحادي في جوهره، والمقصود بالتجميع، ضم المشابهات والمؤتلفات، وتحديد الخطوط الحياتية والفكرية، وتحديد مساراتها طولاً وعرضًا، ثم تفكيكها إلى ركائزها الأولية - وهو المقصود بتحليلها - لكشف جوهرها المرتبط بالشخصية، وكشف عناصرها الوافدة من القديم والحديث على سواء، ولسلامة كل ذلك اقتضى أن أكون في موقع (الوسيط) المحايد الذي يقدم رؤيته في أمانة بلا زيادة أو نقصان.

وقد كانت كبرى المصاعب التي حاصرت هذه الرؤية، هو الاتساع الزماني والمكاني، والتنوع المعرفي والثقافي لمنتجات عزالدين إسماعيل، لأن هذه المنتجات أوغلت في الزمن العربي القديم لتطل على (العصر الجاهلي) بكل مكوناته الثقافية والأدبية، ثم تحركت من هذا العصر إلى ما تلاه من عصور، لكي تصل إلى عصرنا الحاضر، بل تصل إلى اللحظة التي شهدت رحيله النهائي إلى عالم الخلد.

وهذا الامتداد الزمني يوازيه اتساع مكاني يكاد يستوعب الوطن العربي كله في مواقعه وأنساقه الإبداعية والثقافية. بل إنها تجاوزت هذا الوطن إلى (العالم الغربي) مستحضرة آخر منجزاته الأدبية والنقدية والفكرية.

وينضاف إلى هذين (الاتساع والتنوع) تعدد الروافد الثقافية التي اعتمدها عزالدين في كل كتاباته، فمنها ما هو تراثي عربي قديم. ومنها ما هو تراثي غربي قديم، ومنها ما هو حداثي وافد، ومنها ما هو نظري، وما هو تطبيقي، ومنها ما هو تركيبي وما هو

تحليلي، ومنها ما هو ذاتي وما هو موضوعي، وكل هذا يحتاج إلى توقف مؤقت عند كل رافد لاستيعابه واستيعاب نواتجه، ثم تجاوزه إلى سواه لكشف العلاقة الجامعة بين مجمل الروافد، وكيف استطاع عزالدين إسماعيل أن يوفق بينها، ويزيل ما بينها من تعارض، أو لنقل: كيف استطاع أن يصالح بينها مصالحة بعيدة عن التلفيق الذي يلجأ إليه بعض أدعياء الحداثة.

(٢)

في البدء كانت المواجهة، حيث قابلت الرجل منذ ثلاثين عامًا، وكلما جالسته ارتسمت عندي بعض من ملامحه ومكوناته، وكلما عايشته اتضحت عندي بعض خصائصه العقلية والثقافية، وكان من ضرورة المقاربة أن أستوثق مما رسخ عندي، لكن المواجهة أرجعتني مع عزالدين إلى بداياته الإنتاجية المبكرة في عام ١٩٤٨ حيث المقالات الأدبية والنقدية التي أخذ بنشرها في مجلات: الثقافة والمجلة والأزهر وسواها من المجلات، ومع تردد اسم عزالدين في الواقع الثقافي، ترددت أسماء دراساته على ألسنة المثقفين، خاصتهم وعامتهم، ثم جاءت مرحلة التأليف الأكاديمي وغير الأكاديمي، مصاحبة لمجموعة مشاركاته الفردية والجماعية في الندوات والمؤتمرات في مصر وخارجها، أي أنني عندما جالسته لأقاربه كان قد تحول إلى (مؤسسة ثقافية) متكاملة لها ركائزها الإبداعية والنقدية والفكرية، ولها مشروعها الثقافي، من ثم احتاجت المقاربة إلى قدر من المثابرة واتساع الأفق، لأنها سوف تتراجع - بالضرورة - إلى البدايات.

إن الوقوف أمام المؤسسة ومشروعها الثقافي، كشف عن تعدد طوابقها ومستوياتها، وتعدد مداخلها ومخارجها، أي أنها مؤسسة (مركبة) تحتاج إلى (تحليل) للوقوف على جوهرها البنائي.

وكان الطابق الأول هو (مرحلة النشأة - أو التكوين) والوقوف أمام هذه المرحلة كان بهدف رصد العوامل الخارجية والداخلية، وتحديد الروافد التي صبت مادتها في عزالدين، وكيف استطاعت هذه الروافد توجيه الشخصية إلى مسارات بعينها، وكيف استطاعت -

برغم تعددها – أن تشكلها دون تناقض أو اضطراب، حتى بدا التعدد أحادياً، وكان لذلك صداه في المسلك.

فقد عرف عن عزالدين الالتزام الذي لا يقترب من الانحراف، ولا يعرف التراجع، وإذا صادفنا في مسيرته خروجًا هنا أو هناك، فهو خروج مؤقت للوقوف على المستجدات، وضمها إلى مجموعة الروافد التي تساعد الشخصية على استكمال المسيرة، وتحقيق المشروع الذي نذرت نفسها له، وأخلصت جهدها النظري والتطبيقي لتحقيقه، وكان هذا المشروع هو الطابق الثاني في المؤسسة.

(٣)

لقد اعتمد هذا المشروع لعزالدين على مجموعة من الخطوط التنفيذية، وفي مقدمتها خط (الإبداع الشعري)، وقد تقدم سواه من الخطوط، لأنه كان استجابة فطرية لدوافع داخلية كانت تشاغله وتلح عليه أن يبدأ، وكان البدء في زمن كانت الشعرية العربية في مقدمة الفنون القولية برغم المزاحمة التي واجهتها من الفنون القولية الأخرى كالرواية والمسرحية.

وقد نشر عزالدين قصيدته الأولى من شعر التفعلية (العملاق) بمجلة الثقافة عام ١٩٥٢، وتوالى النشر للقصائد المفردة هنا وهناك، على معنى أن مواجهته المبكرة للمجتمع الأدبي، كانت بوصفه شاعرًا، لكن دخوله المؤسسة الأكاديمية، والإبحار في بحوثها العلمية، والانشغال بالخطاب النقدي، حال دون مواصلة السير في هذا الخط الإبداعي، أو لنقل: إن السير فيه كان بطيئًا إلى درجة التوقف، وإن قطع التوقف ظهور مسرحيته الشعرية (محاكمة رجل مجهول) سنة ١٩٧٢.

لكن العودة إلى هذا الخط ظلت ملحة، وقد تحقق بعض منها عام ١٩٨٩ عندما كتب عزالدين (أوبرا السلطان الحائر) وهي (أوبرا) مأخوذة عن مسرحية توفيق الحكيم (السلطان الحائر)، ولم تكن مهمته هنا مجرد إعادة صياغة المسرحية شعرًا، لأن هذا ينقلها من النثر إلى الشعر فحسب، لتكون (مسرحية شعرية) لا نصاً أوبرالياً، لكنه تدخل

بمقدرة فنية في إعادة صياغة البناء والأحداث والمواقف والشخوص على نحو يلائم طبيعة النص الأوبرالي بما فيه من ألوان الغناء الفردي والجماعي، وربما كان هذا العمل أول نص أوبرالي عربي.

معنى هذا أن الممارسة الإبداعية ظلت مرافقة لعزالدين إسماعيل، وأن نواتجها العملية كانت تتحقق، لكنها لم تذع على جمهرة المتلقين إلا عام ٢٠٠٠ حيث نشر ديوانه (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) وهو من نوع (الإبجراما) التي تتميز بالإيجاز المكتمل، والمفارقة المفتوحة، واللافت أن عزالدين نسق ديوانه على نحو تراثي، إذ جعله في فصول: فصل للذات، وفصل للدنيا، وفصل للأيام، وفصل للبشر، وفصل للمرأة، وفصل للصمت والكلام، وفصل للمعنى، وفصل للحجارة، وفصل للموت، وفصل للعبث.

يقول في إبجراما (الموت):

يجيء في الصباح أو يجيء في المساء
لكنه إذ جاء أمسِ بغتةً، طردتُه
لأنه جاء بلا استئذان

وقد أشرنا إلى أن هناك إبداعات كانت تتحقق، وكان عزالدين ينشر بعضها ويحجب بعضها الآخر عن النشر إلى أن جاء عام ٢٠٠٦، وحادثني في أنه أعد ديوانًا يضم مجموعة قصائده التي تراكمت خلال سنوات عدة، وأنه ينتوي نشره، فرجوته أن يوافق على نشره في سلسلة (أصوات أدبية) التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، والتي أتشرف برئاسة تحريرها، فرحب بذلك، ودفع إلي بالديوان، لكن المحزن أن الديوان صدر يوم وفاته في ٢٠٠٧/٢/١، أي أنه فارق الحياة دون أن يراه، على الرغم من أنه سألني ليطمئن عليه قبل وفاته بساعات قليلة، وهو ديوان (هوامش في القلب).

والديوان يضم عشرين قصيدة من شعر التفعيلة، أولها قصيدة (ثلاث كلمات من أجل عينيها) وآخرها قصيدة (قانا)، أي أن الديوان كان مشغولاً بالهم الخاص والعام على حد سواء، والقارئ للديوان يدرك – على نحو مضمر – أنه يكاد يكون رحلة بلا عودة، يقول عزالدين في قصيدة (رحلة):

هأنذا أكشف صدري للمدى
للريح، للأنواء، للغياهب
ميمِّمًا صوب مدائن الغرائب
وتاركًا خلفي اليباب والخرائب
أحمل من تراب أمس قبضتَيْ تذكار
علّي أعود - إذ أعود - بالنضار
فأبهر الورى
وأخطف القلوب، أخطف الأبصار
ترى يعود السندباد؟
ترى يعود للقلوب الأخضرار؟

فهل هي حقيقة رحلة الذهاب بلا عودة، أم رحلة العودة بلا ذهاب؟

(٤)

ويتداخل مع خط الإبداع، خط يكاد يكون الخط المركزي في مشروع عزالدين إسماعيل، ونعني به خط (النقد) الذي أخذ اهتمامه مع انضمامه لهيئة التدريس في جامعة عين شمس، وتدرجه في الوظائف الأكاديمية، وكان شاغله الأساسي فيه الإجابة عن مجموعة من الأسئلة التي تتعلق (بنظرية الأدب) من ناحية، و(نظرية النقد) من ناحية أخرى، وكان تهدّيه إلى الإجابة مقترنًا بالعناصر الأساسية في فلسفة الجمال، وما قدمته من توازنات حول علاقة الجوهر بالشكل، أو المضمون بالإطار الذي يحتويه، وهو ما انطلق منه في مجمل تقديماته النظرية من ناحية، وإجراءاته التطبيقية من ناحية أخرى.

وقد تحرك عزالدين تحركًا محسوبًا يعتمد التكامل بين الجوهر والشكل موثقًا حركته بمنجزات نظرية النقد وتماسه مع بعض العلوم المجاورة، كالتاريخ والاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة، فالخطاب الأدبي يمكن أن يستوعب بعض هذه العلوم، كما أنها يمكن أن تستوعبه، فالعلاقة بينهما تكاد تكون علاقة جدلية قائمة على الأخذ والعطاء.

وكانت نظرته إلى النقد نظرة مزدوجة، إذ إن هناك خطابًا نقديًا يعتمد التفسير العلمي، حيث يعايش الناقد النص الأدبي كاشفًا عن الروابط الحياتية، والأنساق الثقافية التي تسكنه، وأن يقدم الناقد كشوفاته للمتلقي بوصفه واسطة بينه وبين النص.

كما أن هناك خطابًا نقديًا يعتمد ذاتية الناقد، وقدرته على قراءة النص قراءة ذوقية تربطه بغيره من النصوص السابقة أو المزامنة. والفرق بين الاتجاهين أن الاتجاه الأول يتوقف عند حدود التحليل أو التفسير، ويترك للمتلقي مهمة إصدار الحكم، أما الاتجاه الآخر، فإنه يلحق قراءته بإصدار الحكم بالجودة أو الرداءة.

وإذا كانت (التفكيكية) قد اهتمت بتحطيم كثير من الثنائيات الراسخة في الوعي الإنساني، ومنها ثنائية (الأدب والنقد)، بحيث جعلت الخطاب النقدي امتدادًا للخطاب الإبداعي، فإن عزالدين كان سباقًا في اعتماد هذه العلاقة بينهما، ومن فضول القول، أن نتناول إبداعية خطابه النقدي، بل إن الخطابين قد تداخلا في مشروعه الثقافي، فخلال انشغاله النقدي يفاجئ المجتمع الأدبي بمسرحيته الشعرية (محاكمة رجل مجهول)، وكلما أوغل في انشغاله النقدي، أقدم على منتج إبداعي، وهو ما لاحظناه في الخط الأول من إصدار (أوبرا السلطان الحائر) ثم ديوانه (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) ثم ديوانه الأخير (هوامش في القلب).

وسوف يتابع القارئ الجهد النقدي لهذا الناقد المتفرد، سواء في ذلك نقده للشعر، أو نقده للقصة، أو نقده للمسرح، في مجمل مؤلفاته النقدية التي يأتي في مقدمتها:

١ - الأدب وفنونه.

٢ - الأسس الجمالية في النقد العربي.

٣ - قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.

٤ - التفسير النفسي للأدب.

٥ - الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.

٦ - الشعر في إطار العصر الثوري.

٧ – الشعر المعاصر في اليمن.

٨ – الشعر العباسي.. الرؤية والفن.

٩ – كل الطرق تؤدي الشعر.

(٥)

ويأتي الخط الثالث في مشروع عزالدين إسماعيل، وهو (الخط الثقافي) وقد بدأه – كغيره من الخطوط – في مرحلة مبكرة أيضًا، وجاءت مقدماته في كتابه (روح العصر) الصادر عام ١٩٧٢، وبرغم أن الكتاب قدم مجموعة من الدراسات التي لاحقت النص الشعري والروائي والمسرحي، فإن هذه الملاحقة لم تسلط جهدها على النص في ذاته – كما هو السائد في نظرية النقد – وإنما تحركت من النص إلى الخلفيات الثقافية التي وراءه.

وفي الفصل الأول من الكتاب طرح عزالدين مجموعة من المحاور الأدبية التي تتصل بالشعرية العربية في بداياتها في العصر الجاهلي، وصولا إلى العصر الراهن، وفي الفصل الثاني اتجهت الدراسة إلى الشخصية المنتجة للشعر ودوافعها التي سكنتها، وفي الفصل الثالث جاءت المواجهة مع الخطاب المسرحي، وفي الفصل الرابع كان اللقاء مع الخطاب القصصي، وفي كل الفصول حضرت الخلفيات الحضارية، مجاورة للمفاهيم الجمالية، ومشتبكة بالأنساق الثقافية لتعلن أن ميلاد النصية رهن بكل هذه الخلفيات.

وتتوالى المؤلفات في هذا الخط مجلية حقيقته من ناحية، وكاشفة عن خبيئته الثقافية من ناحية أخرى، فكان كتاب (المكونات الأولى للثقافة العربية) عام ١٩٧٢، وفي العام نفسه صدر كتابه (الفن والإنسان)، وتبعه (نصوص قرآنية في النفس الإنسانية) عام ١٩٧٥، وواضح أن الكتاب الأخير جاء في أعقاب كتابه الذي أحدث ضجة عند صدوره: (التفسير النفسي للأدب) ذلك أن النصوص القرآنية التي استحضرها عزالدين، كانت معنية بأمر النفس كما صورها القرآن الكريم، ومعنية بالخلفيات الفكرية والثقافية التي قدمها المفسرون وفلاسفة الإسلام، وهي خلفيات تكاد تمثل نظرية إسلامية متكاملة في النفس الإنسانية.

ويستكمل هذا الخط تبلوره بكتاب (المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي) سنة ١٩٨٠، حيث قدم الكتاب جانبًا مهمًا من المدونات التراثية، بوصف تراث كل أمة هو ركيزتها الحضارية، وعمودها الذي تستند إليه، وليس من المتاح تأصيل الحاضر إلا بالنبش في هذا التراث، وإحياء ما هو صالح فيه، والإغضاء عما فقد شرط الصلاحية.

وقد أوضح عزالدين ما يستهدفه من هذا الكتاب، وهو التعريف بالمصادر الأدبية واللغوية العربية القديمة، وتسجيل حركة النمو والتطور التي مر بها التدوين قديمًا، كشفًا للعمق الثقافي وأنساقه الظاهرة والخفية التي تدخلت تدخلاً مباشرًا أو غير مباشر في تشكيل الوعي الأدبي والنقدي واللغوي.

أما الكتاب الأخير في هذا الخط، فهو: (آفاق معرفية في الإبداع والنقد والشعر) الذي صدر عام ٢٠٠٣، وأهمية الكتاب في أنه يمثل استعادة معمقة لبعض الأنساق التي عرض لها عزالدين في ما سبق من مؤلفات، مع السعي لتحديد بعض المفاهيم المطاطة، ومنها مفهوم الثقافة ذاته، ثم الخروج من هذا التحديد إلى الإجابة عن أسئلة النص الثقافية.

ويتكئ الكتاب بوضوح على العلاقة الجدلية بين النص والثقافة، وبخاصة تلك الأنساق التي تختزنها الذاكرة العربية، ومن ثم تحرك الكتاب في عدة محاور، بدأت بصلة الإبداع بالنقد الأدبي، وبخاصة (النقد الثقافي)، ثم جاء المحور الثاني للأدب ومعطيات العصر، تأسيسًا على موقفنا من التراث، ومواجهة الأدب لمستحدثات العصر التكنولوجية، أما المحور الأخير، فكان مخصصًا لجماليات الشعرية وتحولاتها من القديم إلى الحديث. وكيف أن هذا التحول – سواء أكان في الشكل أم في المضمون – كان مصاحبًا لمجموعة من الأنساق الثقافية التي وجهته في وضوح حينًا، وفي خفاء حينًا آخر.

(٦)

الخط الرابع في مشروع عزالدين إسماعيل هو خط (الترجمة) وأهمية هذا الخط في أنه كان أداة الوصل بين واقعنا الإبداعي والنقدي، ومنجزات الحضارة الغربية في كلا المجالين: الحديثة والحداثية.

وقد أخذ الخط مكانه في مسيرة عزالدين في مرحلة مبكرة أيضًا خلال إعداده لدرجة الدكتوراه، ذلك أن تطلعه إلى الغرب ومنجزاته الحداثية، دفعه إلى إتقان لغته أولاً، ثم اختبر هذا الإتقان بترجمة روايتين، هما: (رحلة إلى الهند) لكاتبها (أ. م. فورستر) عام ١٩٥٦، و(السفينة دربنت) لصاحبها (كريموف) عام ١٩٥٧.

لكن الإنجاز الحقيقي لهذا الخط تمثل في ثلاثة كتب، قام بترجمتها بوصفها من ركائز الحداثة النقدية، أولها (نظرية التلقي) (لروبرت هولب) عام ١٩٩٤. وهذه النظرية كانت تحولاً مهمًا في الخطاب النقدي الذي وجه عناية بالغة لمتلقي الأدب، في مقابل العناية التي أولاها النقد لعملية الإنتاج، وقد احتاج ذلك تحرير القضايا المتصلة بهذا وذاك، لأن هناك خلطًا واضحًا في بعض الدراسات التي تناولتهما، وهذا التحرير ربط التلقي بالقارئ، والفاعلية التي يحدثها النص بالعمل ذاته، ومن ثم يختلف موقع التلقي عن موقع الفاعلية، كما تختلف جماليات التلقي عن جماليات التأثير، وكل ذلك تأكيد للتحول النقدي من الاهتمام بالنص الذي كرسته البنيوية إلى الاهتمام بالقارئ.

أما الكتاب الثاني فهو (فرديناند دي سوسير) لمؤلفه: (جوناثان كلر) المتعلق بأصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات عام ٢٠٠٠، وقد اهتم الكتاب بالمسيرة العلمية لهذا اللغوي الفذ، وبخاصة في ميداني علم اللغة الحديث والسيميوطيقا، كما ضم مجموعة محاضرات سوسير التي جمعت بعد وفاته، وقدم عزالدين للترجمة بإضافة مهمة أوضحت الركائز التأصيلية في فكر هذا العالم التي أثرت تأثيرًا بالغًا في الدرس اللغوي الحديث.

ثم تكتمل الثلاثية بكتاب (مقدمة في نظريات الخطاب) (لديان مكدونيل) عام ٢٠٠١، وقد مثل هذا الكتاب أول تقديم نقدي لنظريات الخطاب التي طورها فوكو وألتوسير وبيشو وهيرست.

والواضح أن الكتاب ينحاز إلى نظرية في النقد بالغة التعقيد، لأنها تتناول المجالات التي دارت حول (الشكل والمعنى) والإيديولوجيا والنقد الأدبي والعلوم الإنسانية.

ومن الواضح أن الكتاب قد عرض آراء المفكرين ونظرياتهم في الخطاب في المرحلة المتأخرة، حيث تغاضت المؤلفة عن المراحل السابقة، ولم تعطها اهتمامًا كافيًا، وهو ما دفع

الدكتور عزالدين إلى عرض ما أغفلته المؤلفة، وبخاصة مصطلح الخطاب، وموقف النقاد منه، ودور الألسنية في تحديد هذا المفهوم، وجهود سوسير على وجه الخصوص في مصطلحية: (اللغة والكلام)، ثم ما قدمته الألسنية في نظرية (الاتصال). ثم كشف عن صلة الخطاب بالبلاغة، والخلفية الحضارية التي لازمته، وشكلت قواعده وإجراءاته، ثم تناول عزالدين في مقدمته للكتاب صلة الخطاب بالسلطة، وصلته بمستجدات ما بعد الحداثة.

وأعتقد أن هذا الخط في مشروع عزالدين كان أداة لاستكشاف مناطق الحداثة، ونقلها من لغتها إلى العربية نقلاً يكاد يكون إبداعًا في ذاته، سواء في الترجمة، أو في المقدمات التي كانت تسبق كل ترجمة، فمن يقرأ الترجمة يكاد يظن أنها كتابة مباشرة بالعربية، وهذا أمر نفتقده في كثير من الترجمات التي تتحول على يد المترجم إلى أحاج وألغاز لا تقدم للقارئ إلا ما يستخلصه تلقاء نفسه.

(٧)

ويأتي الخط الأخير في مشروع عزالدين إسماعيل متمثلاً في النشاط الثقافي والنقدي الموازي لمسيرته الحياتية، وبخاصة جهده المتواصل الذي بدأه في (الجمعية الأدبية المصرية) واستكمله في (الجمعية المصرية للنقد الأدبي) التي أسسها سنة ١٩٨٨، حيث كانت ندواتها الأسبوعية مساحة واسعة للمنتج الإبداعي للأجيال المختلفة، ومساحة واسعة للجهود البحثية والنقدية المتعددة الروافد، ولا أتردد في القول بأن هذه الندوات كانت منبرًا عرف فيه المجتمع الأدبي كثيرًا من المبدعين والنقاد.

وقد توج هذا النشاط المؤتمرات الدولية للنقد الأدبي التي عقد منها أربعة مؤتمرات كان أولها عام ١٩٩٧ بعنوان: (النقد الأدبي في منعطف القرن)، وكان ثانيها عام ٢٠٠٠ بعنوان (النقد الأدبي على مشارف القرن) وثالثها عام ٢٠٠٣ بعنوان: (النقد الثقافي) وآخرها عام ٢٠٠٦ بعنوان (البلاغة والدراسات البلاغية) وهو المؤتمر الذي حال المرض بين عزالدين وحضوره.

وفي خط النشاط العام كان دور عز المشاركة في كثير من المؤتمرات والندوات التي انعقدت على مستوى مصر والوطن العربي، وجهوده الراعية لمريديه وتلاميذه في الجامعة وخارجها.

هذا كله - وغيره - قد حول عزالدين إلى مؤسس، بل إلى مؤسسة ثقافية، سوف يظل المجتمع الأدبي والثقافي العربي ذاكرًا لها مقرّاً بفضلها وأسبقيتها وتفردها.

إن مشروع عزالدين الثقافي والحديث عنه، يقتضي أن نستحضر في عجالة خطًا من أهم الخطوط في هذا المشروع، ونعني به رئاسته لتحرير مجلة (فصول) التي ظلت تصدر عشر سنوات كانت من أخصب السنوات في مسيرة عزالدين من ناحية، ومسيرة النقد العربي من ناحية أخرى، حيث جعل عزالدين المجلة منبرًا عربيًا للحداثة النقدية، ولم يكن دوره فيها إشرافيًا وتوجيهيًا فحسب، بل كان دوره - بجانب الإشراف - المشاركة بالكتابة التي لم يخل منها عدد من أعداد هذه المجلة التي كانت حدًا فاصلاً بين مرحلتين في مسيرة النقد في الواقع العربي.

****

الشعـريـة
في إبداع عزالدين إسماعيل

أ.د. محمد فتوح أحمد(*)

ونعني «بالشعرية الجديدة» ما يتجاوز مجرد الإطار الشعري، سواء أكان شطريًا أم تفعيلة أم – حتى – قصيدة نثر، وما يتخطى وحدة البيت ووحدة المقطع إلى حيث يغدو النّص الشعري برمته وحدة بنائية كاملة مستقلة، غير قابلة للتجزيء أو التفكيك، وهو ما كان المبدع الراحل «الدكتور عزالدين إسماعيل» قد بشّر به في إصداره الشعري الأول «دمعة للأسى.. دمعة للفرح» (يناير ٢٠٠٠) واستمر وفيّاً له، حفيّاً به، في إصداره الثاني الذي نشر بعد رحيله (سنة ٢٠٠٧) بعنوان: «هوامش في القلب».

في هذا النوع الشعري الجديد تصبح الرؤيا الجمالية أكثر كثافة، وإنتاج الدلالة أكثر ثراءً وتعقيدًا، والمكونات اللفظية أقل عددًا وإن كانت أشد صقلاً وأمعن في الدقة والانتقاء، كما يغدو المحصول الفكري للعمل الشعري عامرًا بالتنوع والخصوبة والامتلاء، وبالجملة تضحي القصيدة وحدة ذاتها دون توزُّعٍ أو انشطار.

والمصطلح الذي ينضوي تحت لوائه هذا النوع الشعري هو ما يعرف في الآداب الأوروبية باسم «الإبيجراما Epigram»، مع اختلافات هينة في طريقة هجائه ونطقه من لغة إلى أخرى، وإن كان المراد به لا يكاد يتفاوت كثيرًا في غالب الأحوال، رغم هذه المفارقات النطقية، فهو«القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلاً عن اشتمالها على مفارقة»[1]، أو هو – بعبارة أخرى – «كل قول أو أداء موجز يحمل حكمة وعاطفة في قالب شعري، وقد يكون نثرًا وكثيرًا ما يتضمن

(*) أكاديمي مصري وأستاذ جامعي. عضو مجمع اللغة العربية في القاهرة. له العديد من المؤلفات. المستشار الأول لمعجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين. عمل في جامعة الكويت وجامعة القاهرة.

فطنة وسخرية»[٢]، وقد عرفت الآداب الإغريقية والرومانية القديمة أطرافًا من هذه الصياغات المأثورة، وبها تأثرت الآداب الأوروبية في عصر النهضة وما بعدها، وكان أبرز من عرف بها حديثًا الشاعر المعروف إزرا باوند Ezra Pound[٣].

ولم يعرف الأدب العربي القديم مصطلح «الإبيجراما» على هذا النحو، وإن كان قد تضمن من الأقوال المأثورة شعرًا ونثرًا ما لا يبتعد كثيرًا عن فحوى المصطلح الأوروبي، ولن نتكلف في التمثيل لهذا الظاهرة، يكفي في هذا المقام أن نحيل على ما عرف بأدب التوقيعات في العصر العباسي، ومنه ما روي عن جعفر بن يحيى البرمكي من التوقيع على شكاية من سجين يرجو العفو: «لكل أجل كتاب».

وما يعنينا من التوقف عند اجتلاء عزالدين إسماعيل لهذه الصيغة الشعرية شديدة الاكتناز عميقة الإيحاء، أنها أثّرت على نحوٍ ما في تصوره لماهية الشعر وطبيعة القصيدة ومدى اعتمادها على الاكتناز بدلاً من التفصيل وعلى الإيماء بدلاً من البوح، وعلى استبطان النفس واستبار أغوارها السحيقة بدلاً من التقاط بدوات السطح وفتات الحياة اليومية، إلى حد أن مجموعته الثانية - والأخيرة - التي نتوقف عندها ونُعنى بتحليل «شعريتها الجديدة»، لا تتريث من أحداث الخارج إلا عند تأبين «فارس البساطة: عبدالرحمن فهمي»، ورثاء الفنان الراحل عبدالرحمن النشار، ومجزرة «قانا» اللبنانية، وحتى هذه الأحداث لا يتريث فيها عند رصد تخومها الظاهرة، بل يقوم برصد انعكاساتها على صفحة ذاته الشاعرة، ويعالجها معالجة تشف عن تواشج روحي عميق!.

والمجموعة الشعرية المقصودة هي التي صدرت بعد رحيله تحت عنوان: «هوامش في القلب» (القاهرة سنة ٢٠٠٧)، وضمّن بين دفتيها مجمل إبداع الناقد الشاعر الراحل، باستثناء ما كان قد نشره إبان حياته في إطار «الإبيجراما» سالف الذكر، أما الشعرية الجديدة المنوه عنها في عنوان هذه الصفحات، فلا نعني بها مجرد النص الشعري باعتباره مشروعًا نهائيًا وناجزًا، كما لا نعني مجرد النظر إليه بحسبانه انعكاسًا آليًا لبنية ذهنية متصورة، بل هو مفهوم يقلص مسافة التوازي بين الحدّين: التجسيد النصي

والتجريد الذهني، بحيث يغدو موضوع الشعرية هو استنطاق خصائص الخطاب الشعري من خلال النص، فكل عمل شعري ليس إلا تجلّيًا لبنية معينة ليس هذا العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها، وهكذا تصبح الشعرية علم «الإمكان» لا علم «الإنجاز» فحسب.

لقد أكد «جاكوبسون» أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملاً أدبياً[٤]، وهكذا يكون بوسعنا أن نمتد بمقولته إلى حيث تعني أن موضوع الشعرية ليس الشعر في حد ذاته، وفقط، وإنما هو ما يجعل من عمل معين عملاً شعريّاً، نعني تلك الخصائص التكوينية والطرائق المائزة التي تجعل من الشعر «شعرًا»، والتي تنفرد القصيدة وحدها بالاستئثار بها، وهذا - على التحديد - هو ما عنيناه بمفهوم الشعرية الجديدة، كما تصورها، وكما حاول إنجازها المبدع الراحل «عزالدين إسماعيل».

وأبرز ما نلحظه من هذه الخصائص التكوينية ميل غالب إلى استبطان التجربة باصطياد اللحظة النفسية وتعميقها واستبار أغوارها حتى آخر قرار لها، فتجاربه الشعرية لا تنبسط على سطح التكوين الإبداعي، ولا تمضي به في امتداده الأفقي، بل تعمد إلى اختراقه بطريقة رأسية شديدة الاشتباك والتعقيد، ولهذا الاختراق الرأسي بواعثه المنطقية في المرجعية النظرية للشاعر؛ لأنه من ناحية يلبي مفهومه لمعمار العمل الشعري الذي يميل إلى الكثافة والاكتناز والتجافي عن الثرثرة والتفصيل، ولأنه - من ناحية أخرى - يمنح العمل ثراءً فكريًا وخصوبة دلالية كان المبدع حريصًا عليها، كما كان الرعيل الذي ينتمي إليه - ولا تستثني صلاح عبدالصبور - شديد الإيثار لها، وبخاصة في ديوانيه الموسومين: أقول لكم، أحلام الفارس القديم.

في قصيدة «خريف»[٥] يلتقط عزالدين إسماعيل لحظة الإحساس بفقدان الغضارة وانهزام الرجاء فيجلوها عبر تجليات طبيعية عديدة، سرعان ما تتحول إلى رموز لتقلبات المشاعر الإنسانية بين اليأس والأمل، إذ الطبيعة - كما يقول شارل بودلير - «معبد ذو أعمدة حية يتجول الإنسان فيها عبر غابات من الرموز تلحظه بنظرات أليفة»؛ ومن ثم لا غرو أن يتخذ شاعرنا من الشمس الغاربة والزهرة الذابلة والنجم الآفل والضياء الهارب

رموزًا لنذر الخريف وإيذانًا بوشك النهاية:

حين يدور فوق رأسي المساءُ لُجٌ صمْت

من بعد أن يبتلع الظلام شمسًا غاربة

احترقت رمادا

وعندما تُعْوِلُ كالإعصار ريح بارده

تلفّ جذعها الثقيل حول أغصان الشجر

تنثرها أوراقا

وعندما تنكّس الأفكار رأس زهرةٍ

ترعرعت بالأمس في حضن الهواء

ثمَّ تداعت قلقا

وعندما تحرِّق الدموعُ قلب شمعةٍ

تحدّت الظلام في بسالةٍ

حتى ذوت أسًى وذابت أرقا

وعندما تطمس عين النجم حفنةٌ من الرماد

فينزوي، وقبلها قد كان يزهو ألقا

وعندما ينعقد المساء في الرؤوس حفنةً من ذكريات

دار بها الزمان دورة سعيدة

ثم ترامت مِزَقا

وعندما ينسدل الستار بين عاشقين

ليعلن النهاية

ويلعن البداية

ويرفع الشعار:

«كل ما كان هنا كان خيالاً

ومحالاً

كل ما كان وما سوف يكون

ليس إلا نزَقا»

وعندما تجفّ في الحلوق كلمة
تحشرجت مع الهواء قبل أن تطِنّ
ثم تلاشت فَرَقا
حين يحط فوق رأسيَ المساء لُجٌّ صمْت
لا تسأليني من أنا وما أريد
وانتظري.. فربما مرَّ الخريف في سلام
ولفّنا في نوره صبح جديد.

فالقصيدة لا تنبسط زمنيًا، شأن غيرها من التجارب الشعرية، ولكنها تقتصر على اصطياد لحظة نفسية بعيدة الغور، وإن كانت محدودة المساحة، وهي لحظة الإحساس بنذر الخريف ووشك النهاية.. ترى هل كان ذلك هاجسًا يتلجلج في أعماق الشاعر بدنو الأجل واقتراب الرحيل..

وللخواص النوعية التي تميز تجربة الشاعر الإبداعية وشيجة حميمة بميسم آخر نلحظه بوضوح عند عزالدين إسماعيل، كما نلحظه عند مجايليه من رواد الشعر الجديد، وما زلنا على ذكر مما كان يلهج به صلاح عبدالصبور من نشدان البراءة والتماس البكارة المفقودة: «يا من يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة، يا من يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة، لك السلام، أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة، لقاء يوم واحد من البكارة»[٦]، وهي النغمة ذاتها التي نطالعها في قصيدة «زمن البكارة» لشاعرنا حين يقول:

يا نجمة الفجر فرسانك العاشقون
ينفضون التراب الذي كدّسته على مفرقيك السنون
يوقظون الزمانَ الذي جمّدته المساخر
والجيادَ التي خدرتها الطحالب
يستعيدون نسغ الغضارة
والزمان الذي كان مَهْدَ البكارة[٧]

وقد ألمحنا إلى أن عزالدين إسماعيل كان «صوتا خاصّاً» بين مجايليه من رواد الشعر الجديد، هذا الصوت الذي لا نعثر له على شبيه في حناجر الآخرين، والذي بمقتضاه يتفرد الشاعر في اختيار التجربة، وانتقاء زاوية النظر إليها، واصطفاء أسلوبه الخاص في التعبير عنها، ولكن تميز الشاعر وظهور بصماته واضحة على امتداد رقعة نتاجه لا يعني بالضرورة فردية تجربته، لأن هذه التجربة إن كانت «خاصة» في منبعها من نفس الشاعر، فإنها «موضوعية» من حيث شكلها الأدبي، ومن حيث علاقتها بالمتلقي، لأنها لا تتجسد إلا من خلال صور جمالية يستطيع بها التأثير والإقناع، وهذا الجانب الموضوعي أو «اللافردي» في مفهوم الأصالة الشعرية يفضي بدوره إلى جانب آخر لا يقل خطرًا، وهو علاقة الأصالة بتعبير الشاعر عن روح عصره، وقد كان الجيل الذي انتمى إليه شاعرنا في أواخر الخمسينيات وما تلاها مثقلاً بطموح التجاوز والحرص على تخطي السائد من زخارف الصنعة الشعرية إلى محاولة إشباع النص وإثراء دلالاته الفكرية وتكثيف إيحاءاته، الأمر الذي ربما أفضى أحيانا إلى المباشرة في طرح المحصول الدلالي دون أقنعة جمالية مناسبة، واقرأ معنا هذا المجتزأ من قصيدة «الكلمة» لشاعرنا الراحل:

الكلمة سيدة الأكوان

حرف في البدء تشابك مع حرف

صنعا كلمة

صنعا أمرًا: كن؟

فغدا كونًا

تتولد منه أكوان

الكلمة سيدة الإنسان

الكلمة عبده

للكلمة يَخْضع

بالكلمة يُخْضَع

بالكلمة يحيا ويموت

☼☼☼☼

حين نجحنا رَفعَتنا الكلمة

حين سقطنا خذلتنا الكلمة

حين عشقنا مجّدنا الكلمة

حين جَفَتنا الكلمة متنا

وحيينا إذ واتتنا

من أجل الكلمة كافحنا

بالكلمة بحنا

وتغاضبنا وتصافحنا

حين ركبنا متن الكلمة لم نرحمها

لم نرحم أنفسنا(٨)

فالقصيدة الماثلة كأنما تستوحي مقولة الإنجيل الذائعة «في البدء كان الكلمة»، وهي مقولة كانت إطارًا كاملاً لديوان صلاح عبدالصبور «أقول لكم»، كما حلق في أجوائها عدد من تجارب الشعر الجديد، وجميعها تفضي - كما تفضي القصيدة الماثلة - إلى اعتبارين لا بأس في الإشارة إليهما، وأولهما التركيز على قيمة الكلمة الشعرية صانعة ومصنوعة، خالقة ومخلوقة، فاعلة ومنفعلة، وثانيهما المباشرة في إنتاج المحصول الدلالي تحت ضغط الرغبة في إشباع وتخصيب مردوده النظري.

وقد يتواكب هذا التخصيب النظري مع ضرب من الهجاء النقدي Satir للظاهرة السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية، الأمر الذي يلجئ المبدع إلى اللِّواذ «بلعبة الأقنعة»، توقِّيًا للمحاذير، ونشدانًا لكثافة إيحائية تخلقها رمزية الأقنعة بكل ما فيها من مراوغة والتباس، فمن المعلوم أن القناع الأدبي في أدق مفاهيمه ليس إلا رمزًا غلافه الحسي هو «القناع»، ومرموزه الإيحائي هو المعنى المستسرّ طيّ هذا الغلاف الحسّي، ولكن الطريف المستحدث في هذا المقام هو أن شاعرنا يتخذ قناعه هذا من ذخيرة الأدب الصوفي بكل ما فيه من زخم الإيحاء وانفساح آماد الرؤية، فكأن الشاعر - والحالة هذه - يضفر بأنامله جديلة من الصوفي والاجتماعي تبدو خيوطها للوهلة الأولى مختلفة الألوان، ولكنها - عند

التحقيق – تتكامل أكثر مما تتبادل، تأمل مفتتح رائعته «من مواقف النفري المجهولة»[٩]:

أوقفَني بين يديه وقال:

ألِفُ البَدْءِ أنا

لا بدءَ معي

قبلي أو بعدي

لا بدءَ سِواي

فتشعر – لأول وهلة – أنك بإزاء تجربة محض صوفية، ولكنك ما تلبث أن ترتطم بهذه النبرة الآمرة القاهرة، التي تنتقل بالتجربة من صعيدها الصوفي إلى صعيدها من الهجاء النقدي المفعم بالكشف والسخرية:

لا ينظر أحد خلفه!

لا ينظر أحد قدامه!

الخاسر من ينظر أبعد من قدميه

أبْصِرني يا هذا في قلبك!

في عقلك، في جلدك

في حركاتك أو سكناتك

✡✡✡✡

طب نفسًا بسماعك صوتي!

وتلقّف في جذلٍ تلويحاتي وإشاراتي!

واذكر كلماتي وتعاليمي!

كن مسرورًا بي، ممتنًا لي

مجّدني حتى تحلو كلماتك في سمعي!

أثنِ عليّ بما علمتك منذ البدء...!

لكي تترعرع ذاتي...

كي أمتلئ بذاتي

ولكي أعرف أن ولاءك لي وحدي.

فهذه النواهي الحاسمة عن النظر إلى الخلف أو الأمام، والأوامر القاطعة بمجرد النظر إلى مواطئ الأقدام، وتلقف مرامي التلويحات والإشارات والتعاليم، وتعليق هذا جميعه بتلك «الذات» التي تتنفج بالثناء وإن كان مدخولاً، وتترعرع بالتمجيد وإن كان مفروضًا، كل هذا ينتقل بالتجربة الإبداعية من صعيدها الصوفي – القناع، إلى صعيدها النقدي السياسي – المرموز، بما يثري دلالة العمل، ويمنحه آفاقًا رحيبة من كثافة الإيحاء وسخاء التأويل. أترانا – كرَّة أخرى – أمام تلك العلاقة الملتبسة بين المثقف والسلطة، تلك العلاقة التي كانت موضوعًا لكثرة من الأعمال الإبداعية شعرًا ونثرًا؟ إن هذا – على أية حال – ما توحي به متواليات الخطاب الشعري حين نقرأ:

ما زلت تجدِّف، تلغو، تتهكم

وتردد أقوال السفهاء

وتسأل أسئلة جوفاء

عن صرحٍ للعدل تهدَّم

عن حقٍّ يُهضم

عن فعلٍ يتقدم أو يتأخر

عن مائدةٍ لا يقربها الجوعى

عن أقطابٍ ضاق الكون بهم ذرعا

فهي متواليات ذات إفراز نقدي واضح، حين تركز على مفردات العدل والحق والجوع، وهي مفردات تؤول بالإيجاب إلى قضايا طالما تبناها المثقف ودافع عنها، ولكنها تؤول – بالسلب – إلى إشكالات تؤرق جنب طرف العلاقة الآخر، وهو طرف يقنع من حل جملة الإشكالات بأن يضع في مقابل مقولة «ضاق الكون ذرعًا بالأقطاب» مقولة أخرى يلحظها مقطع الختام في تلك القصيدة البديعة:

فأنا قطب الدائرة هنا

وأنا قطب الدائرة هناك

أنا القطب الأوحد

فثُب الآن إلى رشدك!

أخلص لي النية!

وتملَّ جلالي وبهائي!

وافرح! تظفر عندئذٍ برضائي عنك وتأمن بطشي.

وسواء أكنا بإزاء وضع تقابلي للسلطة مع المثقف؛ أم للقطب الواحد مع أقطاب ذوي عدد، فإن كلا الوضعين ينتقل بالتجربة من مستواها الصوفي إلى مستوى مضفور من جدائل سياسية واجتماعية بالغة التعقيد، وبحسبك أن تعيد قراءة القصيدة في هذا الضوء لتزداد اقتناعًا بهذا الانتقال التبادلي، وبأن شاعرنا الراحل مهما بدا من عكوفه على نفسه، واستبطانه لذاته، فإنه – رغم هذا البداء – لم ينفصل عن هموم واقعه.

يدلك على هذا ما ينتثر عبر شعره من تواشج حميم مع القضية الوطنية، ومع أطوار الصراع الدائب بين مصر والمتربصين بها، وهو بصدد رصد ملامح هذا الصراع قد يلجأ – أحيانًا – إلى الجهارة في التناول، والمباشرة في التعبير، الأمر الذي يندُّ عما عهدناه في خطابه الشعري من تكثيف الإيحاء وترميز العبارة، ولعله لم يلجأ إلى ذلك إلا لأن فضاء النص الوطني – وبخاصة نص المعركة – قد يسع من النبرات الجهيرة ما لا يسعه غيره من النصوص، واقرأ – مثلاً – من رسائله «إلى جندي صديق في جبهة القتال»[١٠]، التي يبدو أنه كتبها عشية حرب يونيو سنة ١٩٦٧م:

عبر الصحراء الشرقية.. عبر الوادي الأخضر

أسمع زمجرة تتأجج

زمجرة البركان الثائر

يوشك أن يتفجر

عبر الصحراء الشرقية.. عبر الوادي الأخضر

النبض بشريانك يجأر

أسمعه لهفان يردد

اثأر.. اثأر.. اثأر!

عَبْرَ الصحراء الشرقية.. عبر الوادي الأخضر

أسمع في صوتك نبرة واثق

ألمح في عينك نظرة إصرار

لا يمكن أن يقهر
عبر الصحراء الشرقية... عبر الوادي الأخضر
ما أحلى أن أتجول معك على شرفات البحر الأحمر
تمشي، خطواتك تسَعُ خليج العقبة
وذراعك تمتد تسد المعبر

فالتجول على شرفات البحر الأحمر، والإلماح إلى خليج العقبة وإغلاق «المعبر»، كلها إيماءات ترشح توقيت هذه القصيدة، وأنها نظمت عشيَّة حرب يونيو (حزيران سنة ١٩٦٧م)، أما الإشارة إلى الثأر والنبرة الواثقة ونظرة الإصرار الذي لا يقهر، فتوحي بما كانت تجنه اللحظة من الاطمئنان الكامل إلى النصر واليقين المطلق بكسر شوكة العدو، وبقدر ما كان يقين الانتصار كانت مرارة الانكسار، غداة معركة لم تستمر إلا قليلا، ولكنها كانت كافية لانهيار الحلم والإنذار «بالهول، والويل، والليل، وبأن القمر الطالع منكود منحوس، ومن ثم لا جرم أن يهتف الشاعر في وجه «عراف» المدينة الذي طالما أنكرنا نذيره وكذبنا نبوءته، ثم ها نحن نبكي بين يديه بعد أن صدق حدسه، كما بكى «أمل دنقل» بين يدي «زرقاء اليمامة»، ولكن هيهات يجدي البكاء في الحالين، لأنه بكاء على لبن مسكوب!!

يا عرّاف مدينتنا
كم أنكرناك!
وحسبناك تشوه وجه البسمة
حين عرفنا البسمة
وتوهمناك فقدت بصيرتك النورانية
وظنناك فريسة أوهامٍ شيطانية
ونسينا أنك لا تملك أن تكذب كذبة
فظلمناك، وكنا لا نملك إلا ظلما
ورفضناك، لأنا كنا نستقبل صبحا
فهُرعنا، وتركناك تلوك نبوءتك الجهمة
نحو شعاع النور الساقط عبر جدار الظلمة

وسقطنا في المحظور

يا عرّافَ مدينتنا!

أتظل الآمال مدلاةَ الرأس على مقصلة المجهول؟

ويظل كتاب الأيام بلا عنوان؟ (من قصيدة: أنا والعراف [11])

و«العراف» في هذه القصيدة رمز للحكمة الهادية والبصيرة النافذة، أما نبوءته فهي البديل التعبيري لصوت النذير الذي ارتفع - قبيل المعركة - محذرا من أباطيل الوهم وسمادير القوة الزائفة، ولكن صوت النذير ذهب صرخة في واد، كما ذهبت رؤى «زرقاء اليمامة» أدراج الرياح، ولم يبق أمام الشاعرين - أمل دنقل وعزالدين إسماعيل - إلا أن يبكيا حلمهما المنكسر، وهيهات ينفع البكاء!!

ومن الملاحظ المعهودة في الدرس النقدي الحديث أنه كلما قلَّت في العمل الشعري تلك العناصر التي تميزه عن النثر، اشتدت حاجته إلى توفير بدائل ترشدنا إلى أننا لسنا بإزاء نثر، وإنما نحن بإزاء شعر؛ ولهذا السبب - بالذات - ينبغي أن تكون الملامح الفارقة بين شعر التفعيلة والنثر على أقصى درجةٍ من التميز[12]، وفي مقدمة هذه الملامح المستوى اللغوي، فمن الملحوظ في آليات تحديث الشعرية المعاصرة أن الدرجة العالية من الدقة والتحنث في انتقاء المتن الكلامي للنص أصبحت أمرًا ضروريًا في العمل الشعري، وخصوصًا لدى تلك الاتجاهات الشعرية التي سمحت للمبدع بحرية قصوى على صعيد المستوى العروضي.

لا جرم - إذًا - أن يخص شاعرنا اللغة بإحدى روائعه الموسومة «لغتي»، وأن يلج منها إلى آفاق منسية تتجاوز الحروف المرصوفة والمنطوقة إلى حيث أصوات الماء وحفيف الأشجار، تلك اللغة الكونية الأولى:

أخرج من بدني أحيانا كي أنسى لغتي

كي أنفض عن وجهي وَسْمَ اللغة الشهوة

اللغة الملعونة

واللغة الملتفة

وأمد خيوطي المنسوجة من زَبَد الأوهام الأولى

كي أدخل في طقس اللغة المنسية

لغة الماء، ولغة العشب، ولغة الأحراش البرية

أدخل في زمن العشق الأول، والآفاق النورانية

كي أسبح في نهر الغبطة

وأحلِّقُ في بدوات الصحو على سُرُرِ النشوات القُدُسيّة

أنحلُّ أثيرًا في بستان الكون

شعاعًا في قُزَح الملكوت (من قصيدة لغتي[١٣])

أرأيت إلى تلك الوحدات المصقولة التي تنسج منها أنامل الشاعر ديباجة النص؟ أرأيت إلى «زبد الأوهام الأولى» و«لغة الأحراش البرية» و«نهر الغبطة» و«بدوات الصحو» على «سرر النشوات القدسية»، ثم الحلول الأثيري في بستان الكون حيث يغدو الوجود شعاعًا سابحًا في قزح الملكوت؟ وألا يسترعي الانتباه أن هذه اللغة المجلوة الغادة الحسناء تتناسخ مع الذات الشاعرة فيقوم بينهما ما يشبه الحلول المتبادل، وإذا لم يكن في ما سقناه مَقْنعًا بتلك الحقيقة، فهل نقنع بتصريح الشاعر نفسه حين يهتف في خاتمة القصيدة:

لغتي.. يا لغتي!

يا جُذوة نار تتلظى في بَدَني

يا نهرًا من شهوات مجراه دمي

يا زيت قناديلي الوهاجة والمكسورة

يا خيلي المنصورة والمقهورة

كوني ما شئت وكوني أنت

فأنت أنا، وأنا أنت[١٤]

هذه الجلوة اللغوية، وهذا الامتلاك الواعي لإجراءات القول، ناهيك عن تحكيك العبارة وصقل الفلذة الشعرية، صنيع الصائغ الماهر يروز معدنه فيشكله عبر بوتقة الإبداع خلقًا فنيًا رائق البهجة بهي التكوين.

وليس الصقل اللغوي في هذه القصيدة فلتة عابرة، ولكنه ظاهرة متكررة، فإنك واجده - كذلك، وعلى سبيل المثال لا الحصر - في قصيدة «بيني وبيني»[١٥]، وهو هنا لا يقنع بانتقاء الفلذة الشعرية حتى يضيف إلى ذلك بلاغة العلاقة الوصفية، إذ يجتلبها - كما كان يقول الجرجاني - من «النيِّق البعيد» والصلات التبادلية بين المضاف والمضاف إليه، وخلق المدركات الوهمية بما يعنيه ذلك من تكثيف إيحاء الصورة:

عبثًا أجمع أطرافي المنفرطه!
هأنذا أتمدد فوق سرير الزمن المترجرج
تتقاسمني بهجات الحزن وأحزان البهجه
وتلال الظلمة خلفي وأمامي - كالضوء الساطع -
تُعشي عَيْنَيْ
وبحار الظلمات تدوِّم في رأسي
ترسم أحيانًا صورة وجهٍ ممتعضٍ ما يلبث أن يضحك
تلتف الدوامة حول الوجه الضاحك
يتلوى، يهوي نحو القاع
يخرج من قلب الدوامة وجهٌ ببريق النُّعمى يتألق
لكن ما يلبث أن يتغضّن
وبقاع الظلمة يسكن
تتراءى الحوريات العِينُ على ثبج الماء المتخثر
يتراقصن على أنغامٍ وحشية
ينزعن الوحشة من قلبي
كي يزرعن الوحشة في قلبي
تشطرني اللحظة نصفين
فإذا أنا منقسم في اثنين
وإذا بيني تشتجر الأصوات وبيني

الشاعر هنا كأنما «يمحِّص» لغته، مثلما «محَّص» «إليوت» لغته حين يهتف الشبح في

آخر الرباعيات الأربع: «لقد كان الكلام غايتنا، وقد اضطرنا الكلام إلى أن نُمَحِّصَ لهجة القبيلة»[١٦]، وربما كان هذا «التمحيص» الذي يمثل استقلالية المبدع هو جوهر معاناة الشاعر في العثور على «صوته الخاص» بين ركام الأصوات، فلكي يكون بمكنة المبدع أن يسهم في إثراء لغته القومية ينبغي أن يتم ذلك عن طريق إبداع لغته الخاصة، حتى تنماز اللغة الشعرية التي يتوسل بها إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنية عن أية أنماط لغوية سواها، هكذا تتحدد حاجتنا إلى الشعر.

ومن المعلوم – أخيرًا – أنه كلّما تنامى ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة الكلام غير الشعري أصبح دور القافية أكثر وضوحًا، وربما أكثر ضرورة[١٧] لاشتداد حاجة العمل إلى القسمات الفارقة بينه وبين النثر، ومن المعلوم – كذلك – أن الوظيفة الفنية للقافية تقترب كثيرًا – حسب ف.م جيرمونسكي – من الوظيفة الفنية التي تنهض بها الوحدات الإيقاعية، وأن اهتزاز القيود المفروضة على تلك الأخيرة، خصوصًا في شعر التفعيلة، يعوض – أحيانا – بازدياد القيود المفروضة على القافية، ومن ثم فإنه كلما تنامى ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة النظام غير الشعري أصبح دور القافية أكثر وضوحا[١٨]، وهكذا لا نرى عجبًا في أن العيون من نتاج رواد الشعر الجديد لا تكاد تخلو من ترددات القافية التي تحدث تأثيرات إيقاعية وصوتية ودلالية بالغة العمق، رغم تمرد هؤلاء الرواد – نظريًا – على الالتزام الصارم بالقافية، كما لا نعجب حين نطالع استثمار شاعرنا للقافية في قصيدته «فقدان»[١٩]، فيجعل كل حرف من العنوان «رويّاً» لمقطع كامل من القصيدة، وهذا هو روي «النون»:

أرضٌ وجحيمٌ وسماءٌ ووطن
ومودّاتٌ وإحَن
لكني إذ جئت إلى الدنيا لم أفرح، لم أحزن
هأنذا أشربها – لا تروي ظمأي – فالماء عَطِن
ألفظها، تملأ أنفي بالريح المنتن
يتقادم فيها الفرح/ الحزن، إلى أن يَأْسَن
ويصير الأمس غدًا، وغد بالأمس مبطَّن

ويدور الكونُ، يدحرجني حينًا في القبرِ
وحينًا فوق سنام الجبل الأرعن
ويعلمني كيف يسيء العصفور الظنَّ ولا يأمن
كيف يكون بكاء التمساح الكذبَ المتقن
كيف يهَشُّ لك الوجه ومن خلفٍ يطعن
كيف تصير ثياب العرس كفن

أترانا – بعد – بحاجة إلى مزيد من البرهنة على تلك العلاقة الجدلية الحميمة التي تواشجت بها عناصر الحداثة في شعرية عزالدين إسماعيل؟ وألا يدل ذلك على تكامل آفاق الريادة في جهد المبدع الراحل، ناقدًا، وشاعرًا، ومترجمًا، وصاحب مدرسة علمية رائعة الجنى غضة الثمار؟ الأمر الذي يجلو الطبيعة العضوية التي تتحلى بها عطاءاته الثرة، والتي كانت «الشعرية الجديدة» تاجها المتألق على مفرق الثقافة العربية المعاصرة.

****

الهوامش

(١) مقدمة الدكتور عزالدين إسماعيل لمجموعة «دمعة للأسى.. دمعة للفرح» - القاهرة - يناير سنة ٢٠٠٠ - ص١٠.

(٢) د. ناصر الحاني - اصطلاحات الأدب الغربي ص١١٥.

(٣) مادة Literary Encyclopedia Epigram

(٤) تزفيتان تودوروف - الشعرية - ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال - ص٢٣.

وانظر كذلك:

Howard Felperin, Beyond Deconstrnetion, oxford university press. 1990, pp. 148-153.

(٥) هوامش في القلب ص٣٩ - ٤١.

(٦) أحلام الفارس القديم - منشورات دار الآداب - بيروت سنة ١٩٦٤ - ص٩٢.

(٧) هوامش في القلب ص٦٣ - ٦٤.

(٨) هوامش في القلب ص٩٩ - ١٠١.

(٩) السابق - ص١٢٧ - ١٣٦.

(١٠) السابق - ص١٠٧ وما بعدها.

(١١) السابق ص١٩ - ٢٠.

(١٢) يوري لوتمان - تحليل النص الشعري - ترجمة كاتب هذه السطور - منشورات النادي الأدبي - جدة سنة ١٩٩٦ - ص٩٤.

(١٣) قصيدة لغتي - هوامش في القلب - ص٥٣.

(١٤) السابق - ص٥٥ - ٥٧.

(١٥) السابق - ص٣١ وما بعدها.

(١٦) انظر - إليزابيث درو - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - بيروت سنة ١٩٦١ ص٢٤.

(١٧) لوتمان - السابق - ص١٢٩.

(١٨) السابق - ص١٢٥.

(١٩) هوامش في القلب ص٤٥.

****

فن الإبيجراما عند عزالدين إسماعيل

أ. مديحة أبوزيد(*)

رغم الرحيل المفاجئ للناقد الكبير د.عزالدين إسماعيل، إلا أنه يملأ حياتنا الأدبية وجودًا أدبيًا وحضورًا كبيرًا حصد به جائزة مبارك في الآداب «أعلى وأرفع جائزة تمنحها مصر» إضافة إلى ندوات متعددة حول أعماله النقدية، آخرها هذه الاحتفالية عن فن الإبيجراما عند هذا الناقد الكبير التي أقيمت في مقر الجمعية المصرية للنقد الأدبي بالقاهرة.

وقد استهل مقدم الاحتفالية د.محمد غيث قائلاً: شعرت حين أخذت أكرر «العبارة - الإبيجراما» أنني يمكن أن أمتلك شجاعة عدم الانصياع إلى التفكير المفروض علينا من خلال الأسئلة المطروحة والإجابات المطروقة، ووجدتني مدفوعًا وأنا في دهشة مسيطرة إلى الاستغراق في تأملات متواصلة في النفس والعقل، وما يدور في داخلهما من حوارات وأفكار، وشيئًا فشيئًا صرت من خلال نوع من الوعي الذاتي الجديد قادرًا على الاقتراب من رؤية نفسي والاستبصار بمكنوناتها، والوصول إلى مغزى الآية الكريمة التي صرت أكررها وأكرر ما تنطوي عليه من سؤال بليغ «وفي أنفسكم أفلا تبصرون؟»، وصارت الآية نفسها تستدعي على الدوام دعاء الرسول «اللهم اجعل صمتي فكرًا».

وفي حضور الدكتور أحمد درويش والدكتور عبدالسلام الشاذلي، واصل د.محمد غيث مدير الندوة حديثه قائلاً: لقد بدأت أدرك قيمة ذلك البعد الداخلي المكنون للمعرفة ذلك البعد الذي يعلو على كل المعطيات الخارجية دون أن يتجاهلها، وبدأت أدرك قيمة ذلك البعد الذاتي للفكر الذي يعلو على كل الأبعاد الموضوعية دون أن ينفصل عنها، وذلك دون وقوع في أي كهنوتية استبعادية تحول دون شيوع الحقائق وعلانية المعرفة، وإلا فكيف تكتمل للمعرفة دوائر وجودها الحي في الثقافة وفي العالم.

ومن هنا كانت مظاهر ما أعده تحررًا روحيًا وفكريًا تجلّى لدى جميع زملائي من تلاميذ عزالدين إسماعيل، وتجلّى لدي إذ صرت في سكينة عقلية وشعورية، آذنتني بأنني

(*) صحفية وشاعرة وروائية مصرية، عضو اتحاد الكتاب والجمعية المصرية للنقد الأدبي ونادي القصة.

لن يفوتني من المعرفة شيء إذا أنا صنت حريتي العقلية، التي هي مصدر إدراكي لذاتي، وإذا أنا لم أتوقف بفكري إلا عند الأسئلة الصحيحة التي هي مصدر القدرة على تجديد الحكم والتقويم وطاقات العكوف الطويل على تأمل المعرفة وتمحيصها وتثويرها، ومن هنا أيضًا ندرك العلاقة بين الأسئلة الصحيحة المثوِّرة للمعرفة، وأمر الرسول (ﷺ) بأن نثوِّر القرآن الكريم.

إن تثوير الفكر بالتأمل الطويل والحوار معه، ومع النفس بممارسة الأسئلة الجدلية الصحيحة وبمقاومة الأسئلة التقليدية الراسخة والإجابات التقليدية الخاطئة لهو السبيل الوحيد إلى تحقيق البناء وإعادة البناء الفكري.

ولا ينبغي أن يظن هنا أنني أحمل على ما يحمل عليه الجميع مما يسمونه أسلوب الحفظ والتلقين في التربية، فذلك الأسلوب أمر حتمي للكائن البشري وللثقافة الإنسانية في كل زمان ومكان، وإلا لما كانت المجتمعات البشرية ولما كانت الثقافات الإنسانية، ولكنني قصدت التنبيه إلى ما يكون بعد الحفظ والتلقين وما يصحبهما وما يسبقهما من مناهج للتأمل والتفكير، وخصوصًا منهج السؤال والجواب: ذلك المنهج الذي قد يكون خاطئًا، فيصير عدوانًا على الإنسان وعلى معرفته وعلى ثقافته أو قد يكون صحيحًا، فيصير محررًا ربانيّاً للإنسان ولمعرفته ولثقافته التي لا يستطيع أن يعيش بدونها، وهكذا فإن السؤال الخاطئ جهل وعدوان، والسؤال الصائب معرفة وسلام، هذا السؤال، ما الأمر الذي يعد أول الأولويات التي تحتاجها ثقافتنا الآن؟ وسيكون جوابي هذا على النحو الآتي: إن أول الأولويات التي تحتاجها ثقافتنا الآن هو ثورة السؤال، وما يمكن أن يقال الآن، في هذا الصدد هو أن أعظم ثلاثة من الفلاسفة في بحث منطق السؤال والجواب هم سقراط وبيكون وديكارت، إذًا فلتكن التكملة الطبيعية لإجابتي عن هذا السؤال هي أن نقطة البداية في إنجاز ما تحتاجه ثقافتنا من تثوير لأسئلتها الجوهرية، إنما تتحقق حين يظهر في حياتنا الثقافية رجل يحاول أن يستقصي هذا الأمر عند هؤلاء الثلاثة، أما أنا «محمد غيث» فقد قابلت سانت أوغسطين واكتشفت أنه صاغ عبارته المذكورة على النحو التالي: إنني أعرف الزمان، فإذا سئلت عنه لم أعرف الجواب! وشتان ما بين عبارته هذه والعبارة التي صاغها عزالدين إسماعيل، شتان، شتان!

لقد كان من حقي في قراءة الصياغة التي صاغها عزالدين إسماعيل أن أسعد بأن أبدو جاهلاً بكل شيء وليس بالزمان وحده، وكان من حقي كذلك أن أسعد بأن أبدو غير عارف بكل شيء، وإن كنت أعرف فلا حرج في ذلك أيضًا، نعم وكان من حقي أن يتدرج بي التفكير إلا أنه ينبغي ألا يكون لدي حرج من امتلاك شجاعة الاعتراف بأنني أجهل ما أسأل عنه «من قال لا أدري فقد أفتى!»، وبأنني أجهل كذلك ما لم أسأل عنه ولكنني أعلم أنني أجهله ولا أعرفه، ثم كان من حقي في أثناء ذلك كله ومن بعد أن أعكف على ذاتي عكوفًا طويلاً، وأتأملها وأحاورها ثم أنطلق لكي أعيد بناء ذاتي من خلال عمليات إعادة بناء لما حصلته من معرفة.

أما صياغة سانت أوغسطين فقد حرمتني من ذلك كله وذلك بأنها اكتفت بأن تتحدث عن شيء آخر: لقد كان أوغسطين يتحدث فيها عن «الزمان» وبالأحرى عن أحد الوجوه الجدلية المحيرة للزمان ولمعرفة الإنسان بالزمان، وهذه قضية كبرى في قضايا الإنسان ولكنها شيء آخر يختلف عما أثارته صياغة عزالدين، وقد يقول قائل إنه ربما يكون من الممكن أن يتأدى الإنسان من خلال قراءة أوغسطين إلى ما تؤدي إليه من خلال قراءة صياغة عزالدين، إن ذلك يكاد يكون من المحالات، ولكن هل هذا هو السؤال الذي أردت أن أطرحه عليكم؟ لا، ليس ذلك هو السؤال المقصود على وجه التحديد.

ولذلك فإنني أدع الآن هذا السؤال وأطرح عليكم سؤالي الموعود البسيط، وكما هي العادة سأطلب منكم الصبر والصفح وسؤالي هو: لو كنت قابلت سانت أوغسطين، وقرأت كلماته قبل أن أقابل «عزالدين» وأقرأ كلماته، هل كنت فكرت في ما دعتني إلى التفكير فيه كلمات عزالدين؟

لقد حول عزالدين نص أوغسطين إلى «خطاب»، إلى لغة قوة أستمولوجية حية، قوة أصول معرفية لها طاقة الحركة والفعل التأملي الخصيب في المعرفة والنفس، وفي العالم وفي الغير، وهذا ما يبدو لنا أن سانت أوغسطين لم يصنعه في حين صنعه «عزالدين».

نقد إبداعي:

وتحدث الدكتور أحمد درويش حول التفكير النقدي والتفكير الإبداعي لعزالدين إسماعيل، وأفاد بأن عزالدين شغل نفسه كثيرًا بالمزاوجة بين التفكير النقدي والتفكير

الإبداعي، ووجد نفسه أخيرًا يقدم تجربة شعرية له، ويتردد أن يكتب لها مقدمة أو لا يكتب، وقاده ذلك لتاريخ ظهور المقدمات أو ازدهارها تبعًا لازدهار أو ضمور علاقة الإبداع، ففكرة المقدمة تشرح المناخ والصفات للإبداع، وذلك في هوجة التيارات التي رأت أن تفاصيل نظرية موت المؤلف وترك النص حرًا على أن يستطيع كل فرد أن يُؤوِّله حسب رأيه، وقد سيطرت هذه النظرية، وكان من المفروض أن يصدر العمل الإبداعي دون مقدمة، لكن عزالدين رأى أن يقدم تقديمًا يحلل النص وهو ما نأى عنه بسبب هذه النظرية، ولسبب آخر أنه صاحب النص الإبداعي والنص النقدي، لكنه رأى أن يقدم مقدمة حول هذا الجنس «الإبيجراما»، وهذا المصطلح وافد على العربية، وتفسيره في العربية «قليل»، ولا يوجد له تنظير في العربية إلا على يد طه حسين في «جنة الشوك» أوائل قصصه، ولم يسبق أن جمعت تصورات منه إلا على يد طه حسين في «ديوان»، فقد مر بالتجربة وآل على نفسه أن يقدم تعريفًا حول هذا الجنس، وهو مشهور في الآداب الإغريقية ومزدهر في الآداب الأوروبية، فقد حاول طه حسين أن يطرح السؤال ويجيب عليه، هل هذه الإبيجراما تتفق مع الإبيجراما المتقنة، فبقدر ما استطاع طه حسين أن يلتفت إلى هذا النوع في ذلك النص القصير القائم على المفارقة، التفت طه حسين فرأى أن الشعر العربي القديم يحفل بهذه الأمثلة، فقد أنتج طه حسين مجموعة من هذه الإبيجراما النثرية، ووضع لها إطارًا وقدم لهذا الجنس تعريفًا بسيطًا، ولنطرح مثالاً لأقصر «إبيجراما» «هذا جناه أبي عليَّ، وما جنيت على أحد»، لكن الإبيجراما ليست هي الشعر القصير، وهناك هجائيات بشار تدخل في هذا النوع، وأفضل نموذج في الشعر هو الزروني، ويستحق ابن الرومي دراسة مفصلة في إنتاجه الشعري، وهو رائع فيه، وقال طه حسين جزءًا من ملحة هذا النوع أن تكون فيه أشياء تخرج عن الأدب والأخلاق، هذه السمة اتصلت بكبار المبدعين العالميين، فولتير له واحدة مشهورة، يتحدث فيها عن فيلسوف عصره «فيريروه» وببساطة عندما عضه الثعبان في واد ومات هذا الثعبان، وأخذ هذا المقطع شاعر عراقي «أحمد مطر» في واحدة من «الإبيجراما»»، قال «كلب ولينا المعظم عضني اليوم ومات»، وكان العقاد من كبار شعراء «الإبيجراما»، لكنه لم يسمِّها ولم يكتب عنها مثل طه حسين، وللعقاد عملان على قدر كبير من الأهمية، أحدهما جمع بعد وفاته تحت عنوان «الكلمات الأثيرة للعقاد»،

وقد جمعها عامر العقاد، والأخرى هي فكرة الآراء السريعة المدببة التي تقدم فكرة عن قضية من خلال لمحة.

من حكم العادة أن ننام في القطار على الضجة ونستيقظ على السكون.

وقد أبدع أيضًا في هذا الفن بشكل كبير الشاعر السكندري عبدالعليم القباني، ود.نصار عبدالله، ومن الممكن أن نطلق على الإبيجراما فكرة الومضة التي تقدم لنا النموذج من الشعر.

والدكتور عزالدين إسماعيل آثار التساؤلات وطالب بالتأصيل لهذا الفن «الإبيجراما».

والإبيجراما ليست مضمونة دائمًا، وإذا دخلت الشعر فهي محتاجة إلى درجة حرارة معينة لتصل إلى قمتها، وقد دخلت في جوانب كثيرة منها سياسية واجتماعية، والجانب الإبداعي عند عزالدين إسماعيل في كتابه «دمعة لليأس ودمعة للفرح»، وحتى تؤدي «الإبيجراما» نتائج إيجابية لا بد من الدراسة والتحليل فنحن في حاجة إلى أن يعترف كيف يمكن صناعة الشيء على نحو موسيقي، أيضًا الجملة الخبرية، متى تأتي الإجابة ومتى يأتي السؤال.

ونجد عند عزالدين إسماعيل أنواعًا من التنوع الموسيقي وأيضًا نجد أنماطًا من التنوع النقدي، وأنماطًا أخرى تقوم على ما يسمى بالتعانق، وثالثة تقوم على ما يسمى بالتوالي، وهناك أشياء تقوم على ترصيع بلاغي، وهناك إبيجراما حوارية، وإبيجراما تسمى بالدائرة المفرغة لا تصل إلى شيء، وإبيجراما تعتمد على الرصد والتحليل، وسنرى أحيانًا مدى الاهتمام بالمضمون في الداخل، عزالدين في آخر لحظة من حياته كان يشعر بفكرة أنه ليس هناك إبداعًا مجانيّاً ولا أحد يقول نحن جيل بلا أساتذة، ولكنه يسأل ويجعل تساؤلاته حول الجنس ليفتح الباب الجنسي والموسيقي وللنقد.

وفي ختام الندوة قدم الدكتور عبدالسلام الشاذلي مداخله حول كتاب نثري للدكتور عزالدين إسماعيل، وهو الشعر العربي المعاصر، وهو ضلع مؤسس لحركة الحداثة العربية

في مصر، وهو التأسيس النقدي لمرحلة التحولات الفكرية الكبرى التي أعقبت الحرب العالمية في مصر.

وفي كتابه الرائع «الأسس الجمالية» يختتم بفصل عن مفهوم الشعر ويقارن بين المبادئ السبعة في التراث عند المرزوقي «شرف المعنى وإقامة الوزن» يأتي في مقدمة الشعر العربي المعاصر، ويتحدث عن التراث والمعاصرة، وقد سبقته مجموعة من الدراسات عن الشعر العربي المعاصر وقد كان المنهج يؤرقه فكيف يجمع الظواهر مع المعنوية، ويجمع ما هو بين بين، كيف استطاع أن يقنن هذه الظاهرة تقنينًا منهجيًّا، يقول عزالدين: وجدت من الصعب أن ندرس ظاهرة من الشعر دون أن تجر وراءها ظاهرة أخرى، وعنده أيضًا باب للصورة والرمز والموسيقى والمعمار والغموض واللغة والظواهر الفنية، أما المعنوية «والرمز والأسطورة ومعمارية الشعر والنظرة الدرامية»، وفي كتابه نجد النزعة الدرامية تحتل بعدًا دراميًّا وأيضًا السيطرة على الموضوعات المنهجية والاتجاه الذي يمثله والحفاظ عليه والقضية الجمالية هنا في هذا الكتاب، والظواهر الجمالية وهي التي درسها، كل هذه المشاريع النقدية: الأسس الجمالية، قضايا الإنسان في المسرح، الشعر العربي المعاصر. كلها تصب في مصب واحد، وهو دعم التجربة الشعرية الجديدة التي مثلها فيما بعد نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، أحمد عبدالمعطي حجازي، عزالدين رجع إلى كل شيء ملموس والصلة بين الفكر وبين الشعر في العمل الشعري، فالشعر لديه يعبر عن فكرة لكن بصورة ملموسة، ثم دمج هذا عن طريق منظور جمالي.

عن مجلة ضاد

فصلية أدبية متخصصة يصدرها اتحاد كتاب مصر

العدد السابع - أكتوبر ٢٠٠٧

ص٢٠٥ - ٢٠٨

****

عزالدين إسماعيل والإنجاز المؤسسي

د. نبيل حداد(*)

كان ذلك عام ١٩٧٣ وكنا في محاضرة مادة «قاعة البحث» في برنامج الماجستير، كان من يدرسنا أستاذنا الأثير الذي تحاك حول نتاجه و(إدمانه القراءة) بسبع لغات أو أكثر - كما يشاع - الأساطير، كان هذا الأستاذ هو عزالدين إسماعيل.

ومن بين الطلبة كان معنا سيدة متحذلقة، كانت تحضر للمرة الأولى، وتلتفت قبل قدوم الأستاذ - إلى من حولها وتحدثت عن معرفتها بالعملاق العلمي القادم للمحاضرة في أي لحظة.

كانت تقول إنها من دفعته، ولكنها تزوجت من أحد العرب فلم تواصل، من ثم، دراستها العالية. حضر الأستاذ، وحين بدأ المحاضرة قاطعته الطالبة الكهلة تحاول لفت انتباهه إلى الزمالة القديمة، ويبدو أن الأستاذ لم يعد يذكر شيئًا عن زمالة كهذه... إلى أن قالتها مقاطعة السياق العلمي بصريح العبارة، وبأدبه الجم قال الأستاذ: «يعني أنت دفعة واحد وخمسين» فصاحت السيدة بانفراج.. نعم.. نعم... وحين رجعت إلى مصر تصورت أنك لا بد أن تكون العميد الآن. فأجابها الأستاذ بسرعة بديهة أذهلتنا: هذا ما يحصل عندكم في.. وذكر اسم الدولة العربية التي تحمل الزميلة الطارئة جنسيتها.

مر على ذلك المشهد أكثر من ثلث قرن، ومنذ لك اليوم وأنا أربط بينه وبين عزالدين إسماعيل والمواقع الرسمية، التي يتكالب بعضنا، نحن الأكاديميين، على قشورها البراقة، وغالبًا ما يكون الظفر بقشرة لماعة على حساب الإنجاز الحقيقي الذي ينبغي للأكاديمي أن ينذر حياته من أجل تطويره بل تضخيمه: أعني الإنجاز العلمي.

هكذا كان الرجل. حين ولج تجربة العمل المؤسسي الكبير (المساند لعمله العلمي) كان قد اقترب من الخمسين، وكان قد مر على رحلته أستاذًا وناقدًا ما يقرب من ثلاثين

(*) ناقد أردني وأستاذ اللغة العربية وآدابها في جامعة اليرموك، نشر العديد من الكتب والأبحاث المختصة بنقد الرواية العربية، يُدرِّس ويشرف على طلبة الماجستير والدكتوراه في عدد من الجامعات الأردنية، وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين.

عامًا قدم خلالها التفاتاته الريادية التي وضعته جنبًا إلى جنب مع كبار النقاد الأكاديميين في مصر من أمثال محمد غنيمي هلال ومحمد مندور وشكري عياد وغيرهم، ومع أنه كان يصغر كل هؤلاء سنّاً، فإن نتاجه كان يحظى باهتمام لا يتناسب مع صغر سنة (آنذاك) ولا حتى مع قصر تجربته. ولج عزالدين إسماعيل العمل المؤسسي نائبًا لرئيس جامعة عين شمس ووراءه: «الأدب وفنون»، و«الأسس الجمالية في النقد العربي» و«الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية» و(التفسير النفسي للأدب)، إنها المؤلفات الرائدة (وغيرها بطبيعة الحال) في موضوعاتها، والباقية، إلى ما شاء الله، مراجع أساسية في بابها، كانت بما تحمله من تصورات ناضجة ومعالجات معمقة، فتحًا علميًا لحظة صدورها، وما زالت إلى اليوم تقف شامخة في مكتبتنا العربية بما لا يمكن مجاوزتها حين الحديث عن أي موضوع تناولته هذه الكتب، وقدم صاحبها رؤيته حوله.

كان على عزالدين إسماعيل بحكم عمله وكيلاً للجامعة الإشراف على برامج الدراسات العليا كلها في الجامعة العريقة التي تضم عشرات الأقسام الأكاديمية، وكان إخلاصه لموقعه العام هذا، لا يدانيه إلا اهتمامه بالطلبة الذين يشرف عليهم، كان يستقبلهم في مكتبه في أي وقت يشاءون، كان يغلق باب المكتب الفخم (في قصر الزعفران الذي ولد - ونشأ - فيه الملك فؤاد الأول) ويتفرغ بكليته لمناقشة الطالب أو مقارعته - إن شئت - إلى أن يقنع جليسه أو يقتنع هو بما يدافع عنه طالبه لتنفرج بعدها أساريره، وتلمع في وجهه ابتسامته الثمينة التي لم تكن لترتسم - بحدود درايتنا نحن طلبته - إلا استجابة لرضى علمي ما.

لم يطل مكوثه نائبًا لرئيس «عين شمس» طويلاً على ما أذكر، بل سرعان ما غادر الأستاذ إلى أوروبا، وعاد لأراه رئيسًا لقسم اللغة العربية وآدابها. ولم أتعجب لذلك، فإن هذا الموقع الأكاديمي في مصر كان، ولعله ما زال، استحقاقًا علميًا لأعلى الأساتذة رتبة، وجرت العادة أن يكون تتويجًا للرحلة المجيدة وليس استهلالاً لها كما هو الشأن في الجامعات ذات نظام الساعات المعتمدة، وكانت المدة الوجيزة التي قضاها عزالدين إسماعيل رئيسًا للقسم مدعاة للانفراج العلمي والإنساني لطلبة الدراسات العليا، ولا سيما للطلبة الوافدين، ذلك أن الاعتبارات العلمية هي التي أصبحت تؤخذ بعين الاعتبار في اختيار الموضوعات وتحديد المشرفين، بعد أيام صعبة طغت فيها السياسة طغيانها - نهاية السبعينيات وأوائل الثمانينيات - مما انعكس سلبًا على بعض صور التعامل، لتأخذ

الأمور وضعها العلمي الصحيح على يدي الرجل، حيث لا سياسة، ولا اعتبارات شخصية، بل بحث علمي، وإنجاز علمي فحسب.

وما لبثت الرحلة أن اتخذت انعطافة أخرى. كان تعيين العميد في الجامعات المصرية آنذاك، يتم انتخابًا عن طريق الأساتذة، أي ممن يحملون رتبة الأستاذية بالاشتراك مع ممثلين عن الرتب الأخرى، ولم تكن مفاجأة أن ينتخبه أبرز أساتذة الكلية في كل تخصصاتها، عميدًا لكلية الآداب. وهكذا جاء الاستحقاق هذه المرة من القاعدة، وليس من فوق.

ويمضي الرجل مدته عميدًا مثاليًا كما هو دأبه في كل موقع يحل فيه. ويبدو أن أداءه الذي لم تلحق به شائبة في يوم من الأيام، قد شجع أصحاب القرار الثقافي في البلاد للإفادة من قدرات الرجل وسمعته، وهكذا انتقل من عمادة الآداب أمينًا للمجلس الأعلى للفنون والآداب، ولم يكن المجلس قد حظي بالمكانة الحالية التي أتاحتها له ظروف التسعينيات، ولكن الرجل ترك بصماته في المؤسسة متواضعة الإمكانات المتاحة آنذاك، ومحدودة الدور في حينه، ثم عُهد لعزالدين إسماعيل إدارة أهم دار نشر في مصر والشرق العربي وهي الهيئة المصرية العامة للكتاب، ومرة أخرى لم يطل به المكوث، بل سرعان ما آلت إليه دفة قيادة أكاديمية الفنون في مصر. وهي الأكاديمية التي تنبثق عنها معظم المعاهد والمؤسسات العلمية التي تختص بالمسرح والسينما والباليه والموسيقى والعديد من الفنون الأخرى. إنها المؤسسة الفريدة بل الوحيدة من نوعها في مصر والشرق العربي، وهي علامة مضيئة في المشروع الثقافي الكبير (لعله المشروع التنويري العربي الأضخم في القرن العشرين) الذي قاده وأنجزه الوزير الأسطوري ثروت عكاشة، وكانت فترة رئاسة عزالدين إسماعيل لهذه الأكاديمية حافلة بالإنجازات مما انعكس إيجابيًا بشكل ملموس على حركتي السينما والمسرح في مصر، في أوقات (الثمانينيات) الصعبة حيث كانت الحركة الثقافية المصرية تستعد لاسترداد مكانتها الرائدة في محيطها بعد الاشتباكات التي تلت كامب ديفيد وشملت نواحي متعددة من بينها الجانب الثقافي، وكانت جهود عزالدين إسماعيل - في كل المواقع - منتجة في إعادة الأمور إلى نصابها وذلك بموقف واضح منه لا لبس فيه: لا للتطبيع الثقافي.

ومع مطلع التسعينيات كان الرجل قد بلغ سن المعاش، بل تعداه ببضع سنين، مما مكنه من التفرغ للواجبات الأثيرة لديه: التدريس والتأليف والترجمة وغير ذلك من الجهود الباقية بآثارها وتأثيراتها مع الأيام.

على أن من الإنجاز المؤسسي في مسيرة عزالدين إسماعيل ما كان متخلقًا بمبادرة شخصية منه وما زال إلى اليوم يتعاظم دوره ويتراكم عطاؤه، وسأضرب مثالاً على ذلك بثلاثة إنجازات مؤسسية أزعم أنها ارتبطت بشخص الرجل - دون سواه - وما كان لها ان ترى النور دون مبادرته ورعايته الشخصية، ومتابعته الحثيثة لكل صغيرة وكبيرة من شؤونها.

الإنجاز الأول يتمثل في مجلة «فصول»:

كانت الساحة الأدبية في مصر، على عظم عطائها الثقافي على مر السنين في حاجة في ذلك الوقت (ولا أقول تفتقر) إلى مجلة من «العيار الثقيل» تختص بالنقد الأدبي فحسب. مجلة تجمع بين الرصانة الأكاديمية والعمق العلمي من جهة، والأصالة الثقافية وحرفية الإصدار (إدارةً وتحريرًا وإخراجًا) من جهة أخرى. كان هذا التوجه في أوائل الثمانينيات (وربما انبعثت الفكرة نهاية السبعينيات). اتجهت الأنظار إلى عزالدين إسماعيل. وكنت آنذاك أستعد لمناقشة رسالتي للدكتوراه بإشرافه. وقد أكرمني رحمه الله بأن أكون إلى جانبه وقت الاستعداد لإصدار «فصول»، وأذكر أنه أناط بي مهمة توزيع بعض الاستبيانات على المثقفين لملئها استمزاجًا لآرائهم حول شكل المجلة وبعض شؤونها الأخرى، كما أنني أسهمت في تفريغ بعض البيانات مع حصر مؤشراتها. ولم يكن مفاجئًا نجاح المجلة منقطع النظير منذ عددها الأول، فهو يحمل اسم رئيس تحرير كان لديه أعلى قدر متصور من المصداقية والنزاهة والموضوعية والمثابرة والدقة والحرفية والثقل العلمي، وسارت القاطرة وما زالت إلى اليوم، تستهدي بالأسس التي صدرت عليها، وتحقق أكبر قدر من الحضور يمكن أن تحققه مجلة تعنى بالنقد الأدبي.

والإنجاز الثاني كان جمعية النقد الأدبي:

ومنذ البداية بذل الرجل لهذا المشروع الثقافي الرائد جل ما يمتلكه من جهد ووقت ومال.. هل هذا سر، أن ينفق رجل من معدن عزالدين إسماعيل مما كان يأتي إليه من دخل غير متوقع (قيمة الجوائز المرموقة التي نالها مثلاً) على مشروعات الجمعية ومنشوراتها ونشاطها الثقافي، ولا سيما نشاطها الأبرز المتمثل في «المؤتمر الدولي للنقد الأدبي»؟.

الإنجاز الثالث هو المؤتمر الدولي للنقد الأدبي:

هذا المؤتمر هو العلامة الثالثة. وهو مؤتمر دولي بمعنى الكلمة، تدار جلساته بالعربية والإنجليزية، واللافت للنظر أن جهود الترجمة وتنظيم المؤتمر يقوم بها تطوعًا مجموعة من الأساتذة النابهين من أعضاء جمعية النقد الأدبي، وهم في جلهم ممن تتلمذ على يدي عزالدين إسماعيل، ولا أحسب أن جهودهم من قبيل الوفاء لأستاذهم فحسب، بل جزء من دورهم الفاعل في الحياة الثقافية والأكاديمية في مصر.

لقد عقد المؤتمر حتى الآن أربع دورات، وكل دورة كان ينتظمها موضوع عام يتفرع عنه عشرات المحاور. ومن المهم الإشارة إلى أن عددًا من المشاركين هم من النقاد العالميين، وأضحت مشاركاتهم في فعاليات المؤتمر جانبًا من برامجهم الراسخة. وقد أصدر المؤتمر حتى الآن حوالي اثني عشر مجلدًا (ثلاثة عن كل دورة) تعد من خيرة المراجع في النقد الأدبي المعاصر باتجاهاته العالمية كافة. وليس سرّاً أن عزالدين إسماعيل كان يشرف بنفسه على إعداد الأبحاث للنشر في المجلدات، فكان يحرر موادها ويراجع الأبحاث بنفسه كي تخرج إلى حيز الوجود دون أية أغلاط تحريرية أو طباعية، وفي أفضل صورة وأجمل تنسيق.

ويبدو أن المؤتمر قد تمأسس الآن، وبات انعقاده مرة كل ثلاث سنوات أمرًا روتينيًا بعد أن استكملت آلياته واستقرت مساراته. وما أعلمه عن تمويل المؤتمر أنه يتم بالمساعي الشخصية لمؤسسه، وأي إسهام فيه لابد أن يكون من جهة ثقافية ودون أية شروط وبمعزل عن أية شبهات سياسية. وواقعة قرار انعقاده خارج مصر في إحدى دوراته ثم العدول عن ذلك في اللحظة الأخيرة تشهد للرجل بأنه لم يكن على استعداد للمساومة في ما يتعلق بمبادئه وإصراره على «نظافة» المؤتمر مهما كانت التحديات، ومهما ارتفعت الإغراءات أو اشتدت الضغوطات.

هذه مقاربة عن جهود عزالدين إسماعيل المؤسسية لا أحسبها ترقى إلى مستوى ما حققه في هذا المضمار، ولكنها قد تؤشر إلى عدد من الظواهر المتصلة بهذا الجانب في إنجاز الرجل.

أولاً: إن جهود عزالدين إسماعيل المؤسسية كانت تترك بصماتها في المؤسسة حتى بعد مغادرته لها إلى موقع آخر. وبعض هذه الجهود كانت ريادية بالصورة التي كانت عليه

مؤلفاته الرائدة والشهيرة، ولم نتوقف طويلاً عند هذه المؤلفات في هذه العجالة اكتفاء بما يورده زملاء آخرون في هذا الملف.

ثانيًا: لم يسبق لشخصية ثقافية مصرية أن احتلت أهم المواقع الثقافية في مصر بمثل ما أتيح لعزالدين إسماعيل، الذي لم يكن يسعى بنفسه إلى هذه المواقع، وكل من يعرف زهده بالوجاهة الاجتماعية يدرك هذا تمام الإدراك. نعم تبوأ - دون سعي منه - المسؤولية القيادية في معظم المواقع الثقافية باستثناء الوزارة، وهي تحتاج إلى سعي سياسي ربما لم يكن عسيرًا على رجل بمثل كفاءته وبحجم مكانته أن يتخطاه، ولكن الرجل لم يكن على استعداد أن يدرج شخصيته في خضم الحياة السياسية على حساب قناعات أخرى ربما عد التمسك بها أجدى وأكرم وأطول بقاء.

ثالثًا: في عمله المؤسسي، وفي انخراطه في المسؤوليات الكثيفة للموقع الذي يتبوؤه لم تفتر عزيمة الرجل العلمية، ولم يتباطأ نتاجه الإبداعي الذي كان يحمل جديدًا على الدوام، يجاوز ما قدمه الآخرون، بل يجاوز نفسه بإسهامات مؤثرة، وريادات متجددة.

عن مجلة «أفكار»
الصادرة عن وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية
العدد ٢٢٣ - مايو ٢٠٠٧
ص ١٠٤ - ١٠٧

****

شخصية عزالدين إسماعيل

في أبحاثه في الموروث الشعبي

د. نبيلة إبراهيم(*)

ربما لا يعرف الذين نهلوا من علم عزالدين إسماعيل الغزير والمتتبعون لأنشطته الثقافية التي تركت بصماتها جلية على مستوى المجال الثقافي العربي، أنه كان له باع كبير كذلك في الدراسات الشعبية، وقد سجل اهتمامه بها في ثلاثة كتب وبحث مطول.

أما الكتاب الأول فهو «الشعر القومي في السودان»، وقد تجلت شخصية عزالدين إسماعيل في هذا البحث وغيره كما سنرى، في عدة أمور، فهو أولاً كان يبحث دائمًا عما هو جديد ليضيفه إلى الحقل المعرفي، العربي بخاصة، وغير العربي بعامة، وهو من ناحية ثانية، كان يسعى دائمًا لأن يقدم ما هو أصيل، بل ومتجذر في أصالته، وهو من ناحية ثالثة، لا يكاد يستقر في مكان بعيد عن بلده، حتى يفكر في أن يقدم لمثقفيه أولاً ما هو غائب عنهم، ولهذه الأسباب لم يفكر عزالدين إسماعيل أن ينفق وقته في السودان في كتابة كتاب يضيفه إلى حصيلة إبداعاته في مجال النقد الأدبي، فمثل هذا الكتاب يمكن أن يؤلفه في أي مكان آخر، بل شاء أن يستغل فرصة إقامته في السودان وقربه الشديد من أهله في أن يقدم لهم من تراثهم ما يمكن أن يهمل ويندثر.

وقد تمكن عزالدين إسماعيل من جمع هذا الشعر جمعًا مستقصيًا، وبذلك حفظه من الضياع، ولأنه كان قد ألف لغة التداول اليومي في السودان نتيجة إقامته الطويلة هناك، فقد تمكن من تقديم دراسة وافية لهذا الشعر، شكلاً ومضمونًا ولغةً.

وقد أطلق عزالدين إسماعيل على هذا الشعر اسم الشعر القومي، ولم يسمه الشعر الشعبي، لأنه من ناحية رآه سجلاً حافلاً للوجدان الجمعي السوداني، شرقه وغربه

(*) أستاذة الأدب العربي بجامعة القاهرة، متخصصة في الأدب الشعبي، ولها عدة مؤلفات. رفيقة درب المرحوم الدكتور عزالدين إسماعيل.

وشماله وجنوبه، إذ إنه يعد موسوعة لثقافته وتاريخه، ومن ناحية أخرى رأى أن هذا الشعر لم ينشأ شعبيًا، شأن غيره من نماذج الشعر الشعبي، بل نشأ مع مجموعة متجانسة من الشعراء، ثم وجد فيما بعد بيئة ثقافية خصبة تلقفته وردده ونسجت على منواله، وعلى مر الزمن نُسي أصحاب هذا الشعر أو نُسي بعضهم، وظلت أشعارهم تردد دون ذكر أسمائهم، فهو إذًا نمط من الشعر يجمع بين الفردية والجماعية.

ونود أن نشير إلى أن هذا الكتاب الذي يقع في ما يربو على الخمسمائة صفحة ليس من اليسير الحصول عليه على سبيل الاقتناء. فهو لا يوجد إلا في مكتبات المؤسسات العلمية، إذ لم يطبع بعد نفاد طبعته الأولى، وأصبح لا مفر للباحث من أن يطلب تصويره من مركز التراث السوداني بالخرطوم.

وفي مجال الدراسات الشعبية السودانية ألف عزالدين إسماعيل كذلك كتابه «القصص الشعبي في السودان – دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها» وصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة والإعلام العراقية بدون تاريخ، وأتذكر أنه ألفه في بداية السبعينيات، بعد عودته من السودان.

إن الكتاب الأول صدر عن اهتمام بجمع مادة تنتشر شفاهًا ولا تجد من يدونها، مع العناية بتصنيفها ودراستها، ومن ثم فهو يعد بحق ممثلاً للاتجاه الميداني في الدراسات الشعبية.

أما كتاب «القصص الشعبي في السودان دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها» فيمثل الجانب النظري في هذه الدراسات، ذلك أن عزالدين إسماعيل اعتمد فيه أساساً على ما كان قد جمع من قبل من حكايات سودانية دون الاهتمام بدراستها، ولعل عزالدين إسماعيل أراد بتأليف هذا الكتاب لاحقًا للكتاب الأول، أن يضيف موضوعات أخرى تنم عن أصالة الشعب السوداني التي تتجلى بصدق في موروثه الشعبي، وهذا الدافع نفسه هو الذي فرض على الباحث منهجًا خاصًا في البحث في الحكاية الخرافية السودانية، إذ عزف عن أن يبدأ من المناهج التحليلية الشائعة التي تقدم للباحث بوجه عام قوالب جاهزة يمكنه القياس عليها واستغلالها في التحليل، ونعني بذلك منهج (فلاديمير پروپ) الشكلاني، ومنهج القوانين الحتمية (لأوكسيل أولريك).

حقًا إن عزالدين إسماعيل، في تحديد منهجه بالبحث في القيم المعنوية والشكلية، أي على أساس توزيع وحدات النص بين وحدات معنوية ووحدات شكلية، لم يستطع أن يتخلص من أسر المنهجين السالفين اللذين يعدان بحق قمة التحليل السردي في القص الشعبي حتى الآن على الأقل، وذلك عندما تحدث، على سبيل المثال، عن قانون الثلاثة وقانون التضاد، وقانون البداية والنهاية، ولكن عزالدين إسماعيل كان يضع نصب عينيه القصص السوداني، كما كان يهدف دائمًا إلى أن يوجه خطابه للقارئ بأن يعني الخصوصية الخاصة للقصص السوداني، وإن شارك هذا القصُّ القصَّ الشعبي بوجه عام في سمات عامة، ولم يستطع عزالدين إسماعيل أن يوصلنا إلى هذه الحقيقة إلا بعد أن وظف أسلوبه الجدلي في الإقناع، فهو على سبيل المثال، لم يقدم قانون التكرار ثلاث مرات إلا بعد أن أثار سؤالاً منطقيًا، ربما لم يثر من قبل، وهو ما جدوى تخصيص حيز في الحكاية الشعبية بوجه عام للأخ الأوسط، إذا كان الأخ الأكبر هو الذي يقوم بأداء المهمة في بادئ الأمر ثم يفشل، ثم يقوم الأخ الأوسط بأدائها ويفشل كذلك، حتى يقوم بها الأخ الأصغر لينهي المحاولة بنجاح، على أن منطق عزالدين الصارم لا يلبث أن يُصدم بمنطق صارم آخر، وهو منطق القص الشعبي الذي يرى أن التكرار ثلاث مرات مقصود في حد ذاته وفقًا لمبدأ: «الثالثة ثابتة»، وبناء على هذا المنطق يتكرر الفعل ثلاث مرات كما يتكرر الأشخاص، على أن عزالدين إسماعيل عندما يسلم في النهاية بمنطق القص الشعبي، يكون قد قدم الكثير عن القص السوداني، ومن بين ذلك، الفصل الذي خصصه لدراسة وظيفة القص الشعبي في مجتمع القص السوداني.

وينطلق عزالدين إسماعيل في الإجابة عن هذه الوظيفة، من رصيده الكبير في الأدب والنقد يقول في مقدمة هذا الفصل: «شغل الباحثون في طبيعة الفن الأدبي وفي وظيفته منذ وقت مبكر، أهي المتعة أم المنفعة، أم المتعة والمنفعة معًا، وإذا كان الأمر كذلك، فهل العمل الأدبي يمتعنا من خلال ما يحققه لنا من فائدة، أم أنه يفيدنا بطريقة غير مباشرة وغير ملحوظة من خلال ما يحققه لنا من متعة؟».

وربما لم يثر موضوع علاقة المستقبل للأدب الشفاهي على هذا النحو من قبل، إذ يتركز السؤال دائمًا على كيفية استقبال الجمهور للنص الموجه اليه، دون السؤال عما يجلبه له النص من متعة أو منفعة ملموسة.

ولكن عزالدين إسماعيل الذي تقوده على الدوام حاسته النقدية المتأصلة فيه إلى التوصل للإجابة الشافية من مسائل جوهرية في العلاقة بين النص ومتلقيه، يجد الإجابة في التفرقة بين نوعية التلقي لجنسين أدبيين شعبيين، هما الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية.

إن الأولى تمتع في الظاهر بخيالاتها الجامعة التي لها تأثيرها المتعدد الوجوه على النفس والذي يمكن أن يبقى معها إلى الأبد. أما الثانية فتوصل المنفعة التي لا تخفى على المتلقي وذلك من وراء بثها لقيم جماعية أصيلة وراسخة في إطار قصصي ممتع، ولقد كان لعزالدين إسماعيل حوار حول هذا الموضوع مع الشعب السوداني مما جعله يطمئن إلى ما توصل إليه من تأكيد المردود النفسي والاجتماعي والروحي لاستمرارية رواية الموروث الشعبي من جيل لآخر.

ونستمر مع الأبحاث التي أنجزها عزالدين إسماعيل في مجال آخر في الدراسات الشعبية، ونقف عند كتابه الثالث: «عشرون يومًا في النوبة»، وقد صدرت طبعته الأولى في كتاب الجمهورية رقم ٤٣، وقد يبدو أن هذا البحث يتفق مع البحث الأول في كونهما معًا يختصان بجمع مادة شعبية من الحقل الميداني، ولكن هذا البحث يختلف بعد ذلك عن البحث الأول في مادته وهدفه.

وما أن يأخذ القارئ في قراءة هذا الكتاب، حتى يجد نفسه أسير لغته الشاعرية التي تحمله في هوادة إلى أرض النوبة حيث يعيش الناس في حضن الطبيعة التي كيفت حياتهم بناء على علاقة حميمية خاصة مع الزمان والمكان، والمكان يتحدد بالظواهر الطبيعية البسيطة التي يعيش الناس في قلبها منذ الأزل، نيل نبيل بقدمه وهدوئه، وتلال ورمال وبعض الزراعات تحيط به على شاطئيه، والزمان يعيشه الناس في وحدة واحدة: صباح مشرق ومساء مظلم، وليس هناك استعجال لمضيّ الزمن، فقد تقف المراكب الشراعية ساعات في النيل لتوقُّف الريح، حتى إذا تحرك الهواء وامتلأ الشراع بالهواء، سارت المراكب في يسر دونما تحسُّرٍ على الزمن الضائع.

في هذا الحس الموحد بطبيعة المكان وما يفرضه من تعامل خاص مع الزمان، عاش عزالدين إسماعيل مع أهل النوبة في علاقة حميمية، وإن دامت عشرين يومًا فحسب،

فوجدهم، كما يقول يعيشون في إيقاع موحد، فهم جميعًا يؤمنون بالغيب وعدالة السماء، وهم جميعًا يعيشون حياة البساطة، وقد صفت نفوسهم، فلم تعرف جوانحهم الضغينة أو الحسد أو المطامع البعيده التي تدعو الناس إلى سباق مع الحياة.

ومن هذا المنطلق الذي يعد الأساس الأول في العمل الميداني، وهو البدء باكتشاف العلاقة الآسرة بين الإنسان والمكان، والإنسان والزمان، قبل أن يشرع الباحث في وصف كل صغيرة وكبيرة في حياة الناس، أخذ عزالدين إسماعيل في رصد كل مظاهر شؤون الحياة النوبية المادية والأدبية، فإذا بالموضوعات تتسلسل من البيت النوبي الذي بناه وزخرفه وفقًا لاحتياجاته اليومية، ومن خلال مخزونه الثقافي المتوارث، إلى رصد حركة الناس داخل البيت وخارجه، عندما يعد النوبي الطعام، أو عندما يصنع ملابسه ويصنفها وفقًا للمناسبات المختلفة، أو عندما يحتفل بميلاد الطفل وختانه ثم زواجه، ثم عندما يحتفل بالأعياد الدينية والشعبية، وعندما يمرض أو يعالج مرضاه، ثم عندما ينقضي العمر ويموت.

وفي كل هذه الأحوال يكون النص مصاحبًا للوصف في كل مظاهر دورة الحياة، ليكون بعد ذلك وثيقة علمية مسجلة لكل مظاهر حياة النوبي قبل التهجير، ولهذا أفسح الباحث مكانًا رحبًا في الكتاب للنصوص التي جمعها، وكان إذا اصطدم باللغة النوبية التي يتحدث بها سكان منطقة الكنوز في النوبة الشمالية وسكان منطقة «الغادجا» في الجنوب، استعان بأهل النوبة لترجمة نصوصهم إلى العربية، وكثيرًا ما كان يحضر هؤلاء إلى بيتنا ويقضون الساعات في شرح النصوص الغنائية بصفة خاصة، «فالغناء في النوبة.. كما يقول عزالدين إسماعيل هو المجال الذي يلتقي فيه الجميع من الرجال الكبار إلى الصبية الصغار، ومن عجائز النساء إلى الصبيات، فلا يمكنك في النوبة أن تخطئ الإحساس بأن الأغنية متغلغلة في ضمائر الجميع، وأنهم ينجذبون إليها كأنها مغناطيس».

وربما أشارت الفقرة التالية إلى مدى عمق الحس البحثي عند عزالدين إسماعيل حتى في غير تخصصه في الموروث الثقافي، يقول وهو ما زال يتحدث عن طبيعة الأغنية الشعبية النوبية وأثرها الجمالي في حياتهم: «ومهما يكن من تأثير الأغنية السودانية على ألحان الغاديجات، فإن الشيء المؤكد أن هناك قدرًا كبيرًا من الأصالة في ألحانهم، وهي لا تتميز بالتنوع فحسب، بل بالتعقيد كذلك، إنها ليست دائمًا ألحانًا بسيطة قريبة من الفطرة،

أي ليست مجرد إيقاع أولي، بل هي ألحان بأدق معنى الكلمة، ويبلغ هذا التعقيد قمته في اللحن الغنائي الراقص الذي تشترك في إخراجه ضربات الأكف والأقدام مع نقرات المزاهر وصوت المغني، فأساس هذا اللحن جملة موسيقية مركبة الإيقاع بشكل مذهل، والطريف فيها أن الأكف والأقدام تتناوب ضربات الإيقاع محدثة في ما بينها إيقاعًا آخر داخليًا يتمثل في تفاوت نوع الضربة التي تحدثها الكف والتي تحدثها القدم، ويبين الكف والقدم توزع المسافات الزمنية كما يوزع عدد الضربات التي تصنع في مجموعها آخر الأمر ذلك اللحن الطريف الأصيل».

وهكذا ترى كيف عاش عزالدين إسماعيل المَغْنَى النوبي لغةً وإيقاعًا، واستطاع أن ينقله لنا في وصف مثير، فضلاً عن تلك التفاصيل العلمية الدقيقة التي لا تقل في أهميتها عما يمكن أن ينقله لنا خبير متخصص في الرقص والموسيقى الشعبية.

ولعلنا بعد ذلك نتمثل أهمية هذا الكتاب: عشرون يومًا في النوبة. إنه يحمل بين دفتيه مادة علمية ثمينة لن يتكرر جمعها، فالزمن لن يعود، والنيل لن يعود إلى وضعه القديم.

وأخيرًا نأتي إلى البحث الأخير الذي نشر في مجلة التراث العراقي العدد الرابع السنة الثامنة عام ١٩٧٧، وكان عزالدين إسماعيل قد ألقاه من قبل في مؤتمر عن التراث الشعبي عقد في بغداد من قبل ذلك بقليل.

وتشير هذه الدراسة المطولة التي يمكن نشرها في كتاب، إلى مزيد من الوعي بالنسبة لمفهوم الموروث الجماعي أو الشعبي لدى عزالدين إسماعيل؟ فالموروث الشعبي ليس ما وصلنا شفاهًا فحسب، حاملاً فنونًا وأدبًا وعاداتٍ وتقاليد ولغةً مصكوكةً إلى غير ذلك مما يجمع الجماعة بعضها إلى بعض في وحدة تسمى الشعب، بل هو كذلك ما وصلنا مدونًا في كتب وموسوعات تسرب إليها الكثير من مواد التراث الشعبي، وإن كتبها مؤلفون بعينهم. وفي ذلك يشير عزالدين إسماعيل إلى كتب الجاحظ وكتاب الأغاني وكتب التاريخ والجغرافيا، ثم الكتب المتخصصة التي تبحث في مادة بعينها مثل كتاب الخيل وأنسابها وكتاب الحيوان.. ثم أخيرًا كتب المعاجم التي تحمل في أوراقها ثروة كبيرة للموروث الشعبي الذي يخص الشعوب العربية جمعاء.

وقد أراد عزالدين إسماعيل، عندما دعى إلى مؤتمر الموروث الشعبي المنعقد آنذاك في بغداد، أن يقوم بتجربة جديدة، وما أكثر تجاربه الجديدة، وهي أن يختار مادة واحدة من مواد معجم لسان العرب بوصفها عينة لتجربة تنمو في المستقبل، ثم قام بعملية فرز وانتقاء لكل ما رآه مختصًا بالموروث الشعبي مثل المفردات الخاصة بالمعتقدات والعادات أو بالعقائد والخبرات أو بالتجارب الشعبية، أو بالمعارف والألفاظ الحضارية، وفي ذلك يقول عزالدين إسماعيل: «التراث الشعبي لأمة عريقة في التاريخ كالأمة العربية، هو أضخم من أن يستطيع العقل تصوره أو تحديد حجمه، فالبعد الزمني واتساع الرقعة المكانية التي تشغلها هذه الأمة على خريطة العالم، ثم استمرارية الحركة والتدفق في حياة هذه الأمة كلها، تجعل هذا التصور أو التحديد عسيرًا للغاية، إن لم يكن مستحيلاً، ومع ذلك فالمحاولة مشروعة».

ثم يتحدث عزالدين إسماعيل عن منهجه في فرز وتصنيف المادة الشعبية من المعاجم العربية تمهيدًا لدراستها، فيقول: «وعندما نتحدث عن التراث الشعبي العربي في هذه الدراسة فإننا نقصر الحديث على المادة الشعبية القديمة، مع تسليمنا بأن قدرًا لا بأس به من هذه المادة قد استطاع أن يعبر قرونًا طويلة من الزمن إلى وقتنا الراهن، وأن يؤكد وجوده وقدرته على الاستمرار، فالتراث الشعبي لأمة من الأمم وحدة لا تتجزأ، يرتبط فيها حاضره بماضيه ارتباطًا وثيقًا، لكننا نهول الأمر على أنفسنا حين ندخل، أو نحاول أن ندخل المادة الشعبية الحية في وقتنا الراهن لدى أبناء الأمة العربية في تقديرنا».

«وقد نتساءل فنقول: وهل رُصدت المادة الشعبية القديمة؟ ونجيب بأن قدرًا ما منها قد دُوِّن قديمًا نوعًا ما من التدوين، وهو كل ما تبقى منها، ومع ذلك فهو كثير وكثير ولأن هذا الذي دوِّن لم يُقصد في تدوينه أو في تدوين معظمه أن يبرز بوصفه مادة شعبية فقد تعيَّن علينا أن نقوم - قدر طاقتنا - بجمع هذه المادة من مظانها، تمهيدًا لرصدها، أي تصنيفها ودراستها».

أما الفوائد التي سوف نجنيها من جراء هذا العمل المضني، فيحددها عزالدين إسماعيل في ما يلي:

أولاً: أن نتعرف على المادة القديمة في ضوء المعارف الإنسانية الحديثة.

ثانيًا: إعادة فهم الأدب العربي الرسمي، بل فهم الحضارة العربية إجمالاً في ضوء النتائج التي يمكن أن ننتهي إليها في جمع هذا التراث الشعبي ورصده.

ثالثًا: عقد الصلة بين الماضي والحاضر، ورؤية الحاضر في ضوء الماضي.

يقول الباحث معلقًا على هذا الموضوع الأخير: «ذلك أننا ما دمنا نؤمن باستمرارية الحركة في حياة الشعب العربي، فإن التعرف على المادة الشعبية القديمة لديه ورصدها سوف يصبح في يوم من الأيام الإطار الذي يمكننا في ضوئه أن نفهم المادة الشعبية الراهنة فهمًا أدق وأعمق».

وهكذا يحدد عزالدين إسماعيل منهجه بدقة، في الوقت الذي يفجر فيه مسائل فكرية أساسية تتعلق بعلاقة الحاضر بالماضي بالنسبة للمفهوم الحضاري المتكامل الذي يجمع بين الفردي والجماعي معًا، وبالنسبة للوحدة الثقافية بين الشعوب العربية في ارتكازها على موروث عربي قديم موحد.

ومما لا شك فيه أن هذه الموضوعات جميعها جديرة بأن تحظى باهتمام الباحثين في الدراسات العربية بصفة عامة، وليس بهؤلاء المعنيين بالدراسات الشعبية فحسب، فقد تكون هناك تعبيرات لغوية، على سبيل المثال، نظنها وليدة العصر الحديث، أو نظنها تختص ببلد عربي دون الآخر، فإذا بنا نكتشف العمق التاريخي لهذه المادة.

فمن واقع تجربتي في هذا المجال، أنني كنت أبحث عن أصل عبارة تدور على ألسنة الشعب المصري على الأقل، وهي عبارة «ضرب أخماسه في أسداسه»، ولما أعيتني الحيل وعجزت عن أن أهتدي إلى أصلها، فكرت في أن أفتح لسان العرب، فربما دلني على شيء، وفي هذا المعجم وجدت ضالتي واضحة جلية، يقول صاحب لسان العرب في مادة خمس: «وقالوا ضرب أخماسًا لأسداس»، إذا أظهر أمرًا يكنى بغيره، قال ابن الأعرابي: العرب تقول لمن خاتَلَ، ضرَبَ أخماسًا لأسداس، وأصل ذلك أن شيخًا كان في إبله ومعه أولاده رجالاً يرعونها قد طالت غربتهم عن أهلهم. فقال لهم ذات يوم: ارعوا إبلكم رِبْعًا،

فرعوا رِبعًا نحو طريق أهلهم، فقالوا له، لو رعيناها خِمْسا، فزادوا يومًا قِبَلَ أهلهم، فقالوا: لو رعيناها سِدْسًا؟ ففطن الشيخ لما يريدون. فقال: ما أنتم إلا ضربُ أخماسٍ لأسداس. ما همتكم رعيها، وإنما همتكم أهلكم، وأنشأ يقول:

وذلك ضــــــرْبُ أخــــمـــــاسٍ أراه
لأســــــداسٍ عـــــســى ألا تـكـونـا

ثم إنني صادفت كلمة من صميم اللغة العامية المصرية وهي كلمة «شبرقة»، صادفتها في بيت لامرئ القيس يقول فيه:

فـــأدركـنـه يـأخـــذن بـالسـاق والـنَّسـا
كـمـــا شَـبْــرَقَ الـوِلدانُ ثـوب المقـدّس

وشبرق تعني التزيين، وهي في الكلمة العامية تعني الزينة اللافتة، وربما لا يساور أحدًا أن لفظ «شبرقة» مصطلح، وأن للكلمة ظلالاً شعبية في الحياة النسائية بصفة خاصة، ولهذا قد لا يخطر ببال أحد أن يتصور أن هذا اللفظ له هذا البعد التاريخي الذي يجعله في الأصل لفظًا عربيًا وليس مصريًا فحسب، ولكن الترسبات اللغوية تترك شواهد على حركة اللغة في مستويين: المستوى الأفقي وهو المستوى الزمني المتواصل بين القديم والحديث، والمستوى الرأسي الذي تتحرك فيه اللغة من الأعلى إلى الأدنى ومن الأدنى إلى الأعلى، أي بين المستويات الثقافية المتراتبة، فبقدر ما ترسِّب اللغة الفصحى في اللغة الشعبية من نتاج لغوي يعمل على إثرائها ويحتفظ لها بالقدرة على التواصل بينها واللغة والأم، يؤكد المعجم الشعبي من ناحيته، مدى قابليته لأن يستوعب الكثير من الفصحى.

وعلى كل، فهذا موضوع كان مُرْجَأً عند عزالدين إسماعيل لحين الفراغ من المرحلة الأولى وفيها يتم حصر الألفاظ الخاصة بالموروث الشعبي من الكتب العربية المدونة. ولقد أكد، بتجربته المحدودة جدة المشروع وطرافته.

وبعد، فإن الأبحاث الأربعة التي قدمها عزالدين إسماعيل في مجال بعيد كل البعد عن مجالات تخصصه التي أبدع فيها، أثبت فيها أنه قادر على أن يبدع في كل مجال

جديد يطرقه، على أنه لم يكن يفكر في أن يشارك في أي مجال جديد إلا بعد أن يكون متأكدًا من أنه سوف يضيف إليه ما هو مبتكر، ولا يتأتى هذا الابتكار من فراغ، ولكنه يأتي من التحصيل الممعن، والقراءات المعرفية في كل مجال.

ولهذا كان عزالدين إسماعيل قويًا في كل أبحاثه أيًا كان اتجاهها، والقوة عنده تعني الأصالة والعمق والصدق في التحصيل والإبداع معًا.

****

القسم الثالث

مواقع إلكترونية

صفحات من حياة
الراحل الدكتور عز الدين إسماعيل

فقدت مصر والعالم العربي في الأول من فبراير ٢٠٠٧ الدكتور عز الدين إسماعيل، وهو واحد من جيل العظماء المؤسسين.

بدأ عطاؤه في مرحلة مبكرة من العمر، حيث بدأت مشاركته في الحركة الأدبية بكتابة المقالات الأدبية عام ١٩٤٨ في مجلات : الثقافة والمجلة والأزهر والآداب البيروتية والمسرح والفنون والعربي وسواها .

وسيرته الذاتية كما أوردتها جريدة الأهرام أنه حصل على درجة الليسانس في قسم اللغة العربية وآدابها عام ١٩٥١ ثم أكمل دراسته العليا في جامعة عين شمس، وحصل على درجتي (الماجستير والدكتوراه) ١٩٥٤ - ١٩٥٩ .

ومنذ دخوله الساحة الأدبية أخذ يتحول الى مؤسسة متكاملة، ظهرت بوادرها في أثناء دراسته للماجستير، حيث فاجأ المجتمع الأدبي بكتابه الرائد (الأدب وفنونه) الذي أثار ضجةً كبيرةً عند صدوره عام ١٩٥٤، إذ كان صدوره إعلانًا عن مولد هذه المؤسسة التي اعتمدت ركيزتين مهمتين : الركيزة الأولى: المعرفة الواعية بتيارات الأدب، والأخرى: الإدراك العميق لنظرية الأدب، وقد قدم لهاتين الركيزتين بالقراءة المنصفة للتراث النقدي والأدبي العربي التي تجلت في كتابه المبكر (الأسس الجمالية في النقد العربي).

كانت له نظرته الشمولية المنفتحة على معظم الفنون القولية، والتي لم تكن تكرارًا لمن سبقه أو عاصره، بل كانت نظرة متفردة ومتكاملة على صعيد واحد، وذلك على الرغم من تعدد روافده التراثية والحداثية، وكل ذلك ساعد في تكوين هذه المؤسسة وصعد بها في

مدارجها الثقافية من ناحية، والوظيفية من ناحية أخرى، حيث تولى عمادة كلية الآداب بجامعة عين شمس، ثم رئاسة مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ثم رئاسة أكاديمية الفنون .

ومن بين هذه الوظائف كانت رئاسته لتحرير مجلة (فصول) ثورة في حركة النقد المعاصر، حيث استطاع من خلالها أن ينقل النقد العربي من مستوى التنظير والتطبيق إلى أفق الحداثة العالمية، وأن يفتح الطريق أمام كوكبة النقاد الحداثيين الذين يحتلون القمة في هذا الزمن .

وقد تحركت جهود عز الدين إسماعيل من الحدود الرسمية إلى الواقع العام، فأنشأ (الجمعية المصرية للنقد الأدبي) عام ١٩٨٨، التي كانت امتدادًا (للجمعية الأدبية المصرية) التي تأسست عام ١٩٥٢، وكان من أبرز اعضائها مع الدكتور عز الدين : فاروق خورشيد، وصلاح عبدالصبور، وعبدالرحمن فهمي، وأحمد كمال زكي، وعبدالغفار مكاوي، وحسين نصار.

إن قراءة جهد هذا الرائد العظيم تلحظ ان الشعر قد نال منه اهتمامًا كبيرًا، سواء في ذلك الشعر العربي القديم والشعر الحديث والحداثي، وقدم في هذا السياق كثيرًا من المؤلفات، مثل (في الشعر العباسي) و (الشعر المعاصر في اليمن) و (الشعر القومي في السودان) و (الشعر في إطار العصر الثوري) و (التفسير النفسي للأدب) وتوّجها بكتابه الرائد (الشعر العربي المعاصر) عام ١٩٦٧ .

ولم تنحصر جهوده في الشعر، بل امتدت إلى مجمل الفنون القولية في القصة والرواية والمسرح، وهو في ذلك كله كان معنيّاً بالتوفيق بين ما عنده من التراث، وما وفد من المنجز الغربي، والتوفيق بين التنظيرات الوافدة والإجراءات التطبيقية على النص العربي، معتمدًا ما قدمته نظرية الأدب من ناحية، وما قدمته نظرية المجال من ناحية أخرى.

وبجانب ذلك كله كان عز الدين إسماعيل شاعرًا مبدعًا، بدأ بكتابة الشعر في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، برغم أن النقد أخذه من الشعر، فقد كتب مسرحية شعرية هي (محاكمة رجل مجهول) و (أوبرا السلطان الحائر) المأخوذة من مسرحية توفيق

الحكيم (السلطان الحائر) وديوان (دمعة للأسى .. دمعة للفرح) عام ٢٠٠٠، أما ديوانه الأخير بعنوان (هوامش في القلب) فقد صدر يوم وفاته دون أن يراه .

وتتسع جهود هذا الفقيد على كل مصري وعربي، فيترجم بعض المسرحيات العالمية، وبعض الكتب النقدية التي تتعلق بـ (نظرية التلقي) و (نظرية الخطاب) .

وقد عرفت له الأمة العربية فضله، فمنحته أرفع جوائزها : جائزة التقدم العلمي من الكويت، وجائزة النقد من العراق، وجائزة فيصل العالمية، ومنحته مصر جائزتها التقديرية عام ١٩٨٥ .

مجلة أقلام الثقافة الإلكترونية

غزة

****

عزالدين إسماعيل وشرح الشعر الحديث

رحل قبل أيام الباحث والأكاديمي عز الدين إسماعيل بعد مسيرة طويلة من الإبداع النقدي. أثرت كتبه المكتبة العربية، وفي مقدمها «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر»، و «الشعر العربي المعاصر في اليمن»، و«الشعر القومي في السودان»، و«المكونات الأولى للثقافة العربية»، و«عشرون يوماً في النوبة»، و«المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي»، و«التراث الشعبي العربي في المعاجم اللغوية»، و«الشعر قيمة حضارية»... إضافة إلى أعماله المرجعية التي تتلمذ عليها كثر، ومنها: «الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية» و «الأدب وفنونه» و «كيف تقرأ النص العربي» و«التحليل النفسي للأدب». وشغل إسماعيل مناصب عدة، فكان عميداً لكلية الآداب في جامعة عين شمس وأستاذاً للأدب العربي في جامعات عربية عدة، ورئيساً للهيئة العامة للكتاب، وأول رئيس لتحرير مجلة «فصول» النقدية، والأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٢ . وهو أحد النقاد الكبار الذين أثروا الجدال التاريخي حول علاقة الحداثة بالتراث، خصوصاً في الشعر العربي الذي كان فيه تلميذاً على طه حسين. ويعد إسماعيل من أهم تلامذة عميد الأدب العربي في مجال النقد التزاماً بما كرسه الرائد في الدعوة الى تجديد الرؤى النقدية لتاريخ الأدب العربي.

وولد الناقد الراحل في ٢٩ كانون الثاني (يناير) عام ١٩٢٩ ومثّل أنموذجاً للرعيل الثاني من أبناء الجامعة المصرية وقد حصل على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة نهاية الأربعينيات وانتقل في دراسته الجامعية العليا إلى جامعة عين شمس أوائل الخمسينيات، وعرف منذ بداياته مدافعاً أصيلاً وناقداً حداثياً – بمعايير تلك الفترة – لذلك الطور الجديد من تطور الشعر العربي ممثلاً في قصيدة التفعيلة، حيث باشر باستخدام أدوات نقدية

جديدة ترتب أوضاع تلك القصيدة داخل مسيرة تطور الشعر العربي، فقد عرف عنه ذلك الجهد الأكاديمي البارز في إخضاع قراءة التراث العربي لمناهج البحث النقدي التي شاعت بعد فتح الرائد طه حسين لنافذة القراءة السياقية الاجتماعية والسياسية لهذا التراث، فكان عز الدين إسماعيل وفياً لذلك المنهج خصوصاً مع ما توافر له من اطلاع على مدارس النقد الغربي المتشكل في هذا العصر وإن بقي مخلصاً لمحاولة العبور بتلك الآليات التحليلية إلى سياق قراءة الأعمال الكلاسيكية القديمة لهذا التراث، وتمثل هذا النمط من العبور النقدي المفارق إلى شطآن جديدة في عمليه «المكونات الأولى للثقافة العربية» و «الشعر العربي المعاصر»، وإن ظل في ذلك العبور مخلصاً لتراث كل المدارس التوفيقية.

يكتب: «ليس المجدد في الشعر إذًا من عرف الطيارة والصاروخ وكتب عنهما، فهذه في الحقيقة محاولة عصرية ساذجة، فالشاعر قد يكون مجدداً حتى وهو يتحدث عن الناقة والجمل».

ورداً على اتهامات كثيراً ما صاحبت القصيدة الجديدة متهمة إياها بالغموض، كتب: «إن الشعر الجديد يمثل اتجاهاً جمالياً يختلف عن اتجاه الشعر القديم، بل ربما وقف منه موقف النقيض، وربما حاول الجادون أن يتغلبوا على تلك الصعوبة بأن يكيفوا أنفسهم وهذا الاتجاه الجديد، لكن كثيراً ما يقف حائلاً دونهم وهذا التكيفَ خاصيةٌ في الشعر الجديد ومقومٌ من مقومات وجوده، وأعني بذلك غموض هذا الشعر» ونراه يعيد هذا الغموض إلى أربعة أسباب: الأول إن الغموض في الشعر خاصية في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التفسير الشعري وهي لذلك أشد ارتباطاً بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها.

ويمكننا أنْ نَتَبيّن هذا إذا نحن رجعنا إلى نظرية قديمة ترجع أصولها إلى فيكو - هوجيوفاني باتيستا (١٦٦٨ - ١٧٤٤) وهو فيلسوف إيطالي حاول تطبيق المنهج العلمي على دراسة التأريخ - تقول: إن الإنسان يُشكّل أفكاراً خيالية قبل أن يشكّل أفكاراً عامة، وأنه يدرك الأشياء إدراكاً مهوشاً قبل أن يصل إلى مرحلة التفكير في هذه الأشياء تفكيراً

منظماً، وأنه يُغنِّي قبل أن يقول كلاماً محدد المقاطع، وأنه يقول الشعر قبل أن يعرف النثر، وأنه يستخدم الاستعارات قبل أن يستخدم الألفاظ الاصطلاحية، وأن استخدامه للألفاظ استخداماً استعارياً هو بالنسبة إليه شيء طبيعي. وهذا التشكيل الشعري يعتمد الخيال، وبالتالي فإن (الخاصية الأولى للشعر هي أن يجعل غير الممكن قابلاً للتصديق) وهذا غموض.

السبب الثاني، إن الغموض في الشعر لا يمكن النظر إليه على أنه مجرد صفة سلبية، أي على أنه فشل من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام، وإنما هو صفة إيجابية، بل أكثر من هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية، فبعيداً من قيم الألفاظ الصوتية الصِّرف، التي لا تحمل معنى، وبعيداً من سحرها اللاعقلي، أي عَمّا لها من قوة التعويذة السحرية، نجد غموضاً جوهرياً في عملية التفكير الضمنية، وهو غموض يرجع إلى أمانة الشاعر وموضوعيته.

السبب الثالث، الغموض ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، وكل ما في الأمر هو أن الغموض صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا إلى التأمل، فلا يمكن أن تكون المسألة في هذا الشعر عدولاً متعمدًا عن الوضوح إلى الغموض، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم من طريق إغاظة متلقي الشعر بوضعه في إطار من الطلاسم التي تعصى على الفهم كما كان المتنبي يصنع أو غيره من شعراء الشعر القديم.

السبب الرابع، أن الشاعر في حاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل، وكلما قَلّتْ تفصيلات الحالة الشعرية زاد تأثيرها المباشر. يكتب: «كثرة التفصيلات لا تترك عملاً للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر والذي يعتمد على الصور الفنية كالاستعارة وغيرها. ولذا فإن التعبير المباشر ليس تعبيراً شعرياً، وحياة الألفاظ الطويلة وما تبلور فيها من مأثور أدبي وتأريخي وأسطوري، كل ذلك يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية، والغموض أو التعقيد، مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز. فالمجاز في جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية وغير المعقولة التي هي أثر من آثار الخرافة»... ولذا

تراه يؤكد ميله نحو الغموض: «إن الشعر الجديد يتسم في معظمه بخاصة في أروع نماذجه بالغموض». وعلى رغم تلك المواقف الخاصة من جماليات الشعر وعلاقته الفعالة بالنصوص الجديدة، إلا أن مواقفه تلك لم تمتد الى نصوص أخرى، فنتذكر جميعاً ونحن من طلابه مواقفه من قصيدة النثر، إذ بقي عز الدين إسماعيل وسطاً في تفاعله مع روح الكتابة الجديدة وكتابات جيل التسعينيات، مندمجاً في ذلك مع موقف عبدالقادر القط، كان يرى الجيل الجديد جيلاً متأثراً بالقصائد المترجمة، وهو ما اعتبره خروجاً على معيار تذوق الشعر في لغته أو كما أكد في أحد أعماله: «إنَّ الشعر غير قابل للترجمة، لأنه إنما كان شعراً في لغته وبلغته، ولغته قيمة غير منفصلة عنه. وفردية اللغة لا تسمح بنقلها إلى لغة أخرى نقلاً مساوياً كما هو الشأن في اللغة العلمية ذات الصبغة العامة».

كانت رحلته النقدية كافية لنا لنتابع – باحثين وشعراء وقراء – اكتشافنا عالم النقد الحديث. وميّزه إلى ذلك كله وعيه النسبي الليبرالي الذي يخالف من دون تكفير ويناقش من دون تجريم. وميّزه شخصه فقد بقي عصياً على التطويع السياسي، وبقي أكاديمياً زاهداً بنفسه وعلمه عن ترجمة إشارات السلطة.

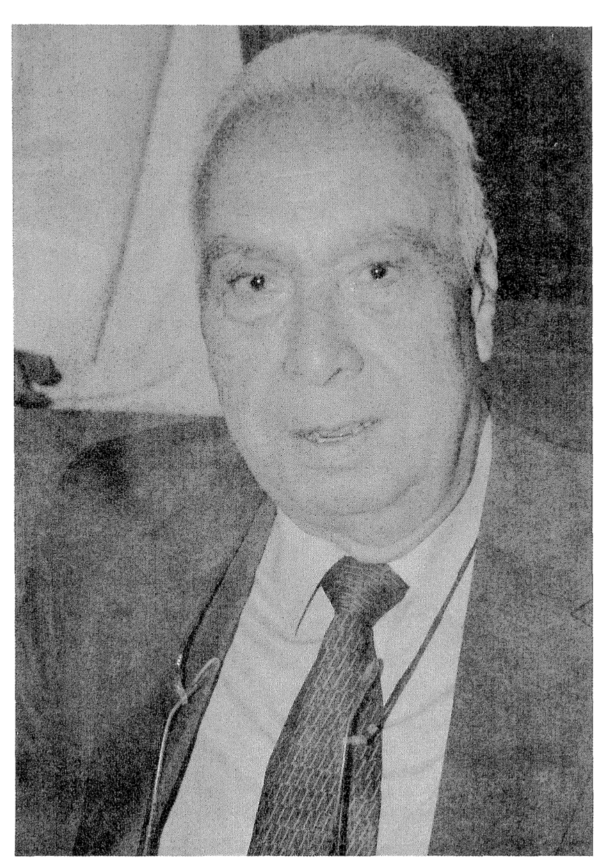
موقع الزوراء الإلكتروني

٢٠٠٧/٢/١٦

****

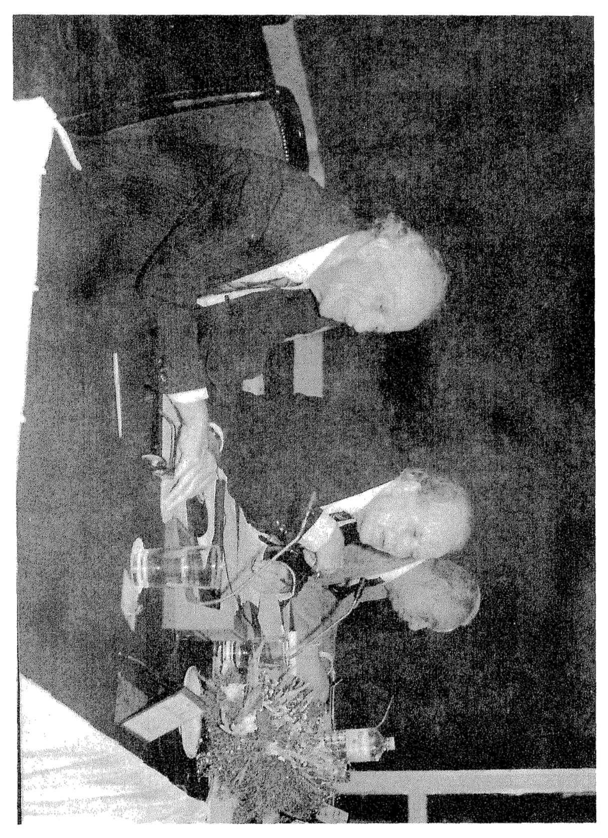
القسم الرابع

صور في بعض المناسبات

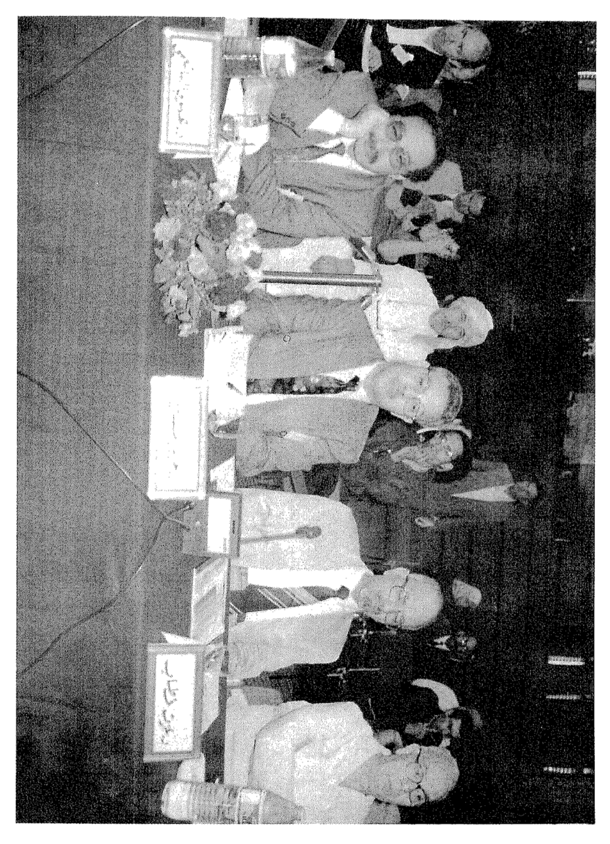


المغفور له الأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل

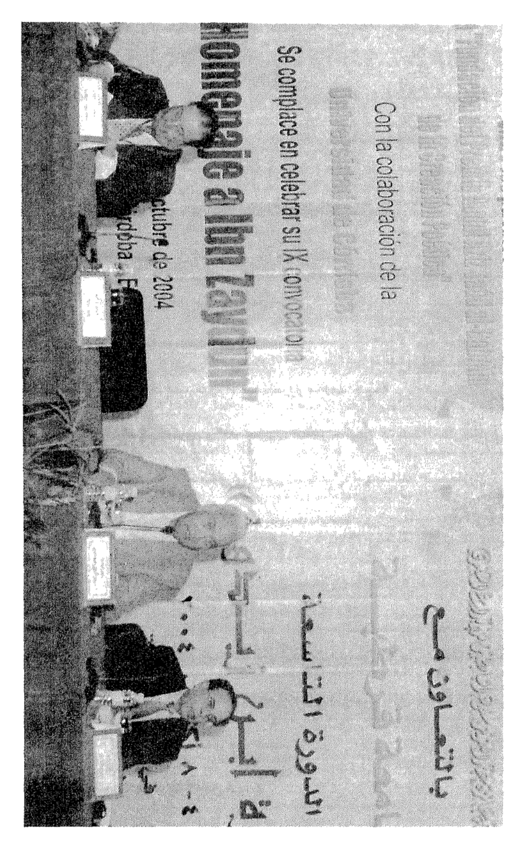

رئيس الجلسة
ا.د.عزالدين اسماعيل



في إحدى جلسات الندوة الأدبية بدورة محمود سامي البارودي في القاهرة ويبدو من اليمين: المرحوم د. عزالدين إسماعيل، د. عبدالهادي التازي، المرحوم د. عبدالقادر القط.



من اليمين: د. عزالدين إسماعيل، د. عزت خطاب، د. عزيز حسين، د. علوي الهاشمي في إحدى جلسات الندوة الأدبية في دورة أبي القاسم الشابي/ فاس/ المغرب.



د. عزالدين إسماعيل في الوسط يرأس إحدى جلسات دورة ابن زيدون في قرطبة/ أكتوبر ٢٠٠٤ ويبدو في يمين الصورة الباحث د. علي أومليل، وفي يسارها الباحث د. خوان بدرو مونفرير.

المحتوى

القسم الثاني: الدراسات

****



الناشر

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

الكويت 2008